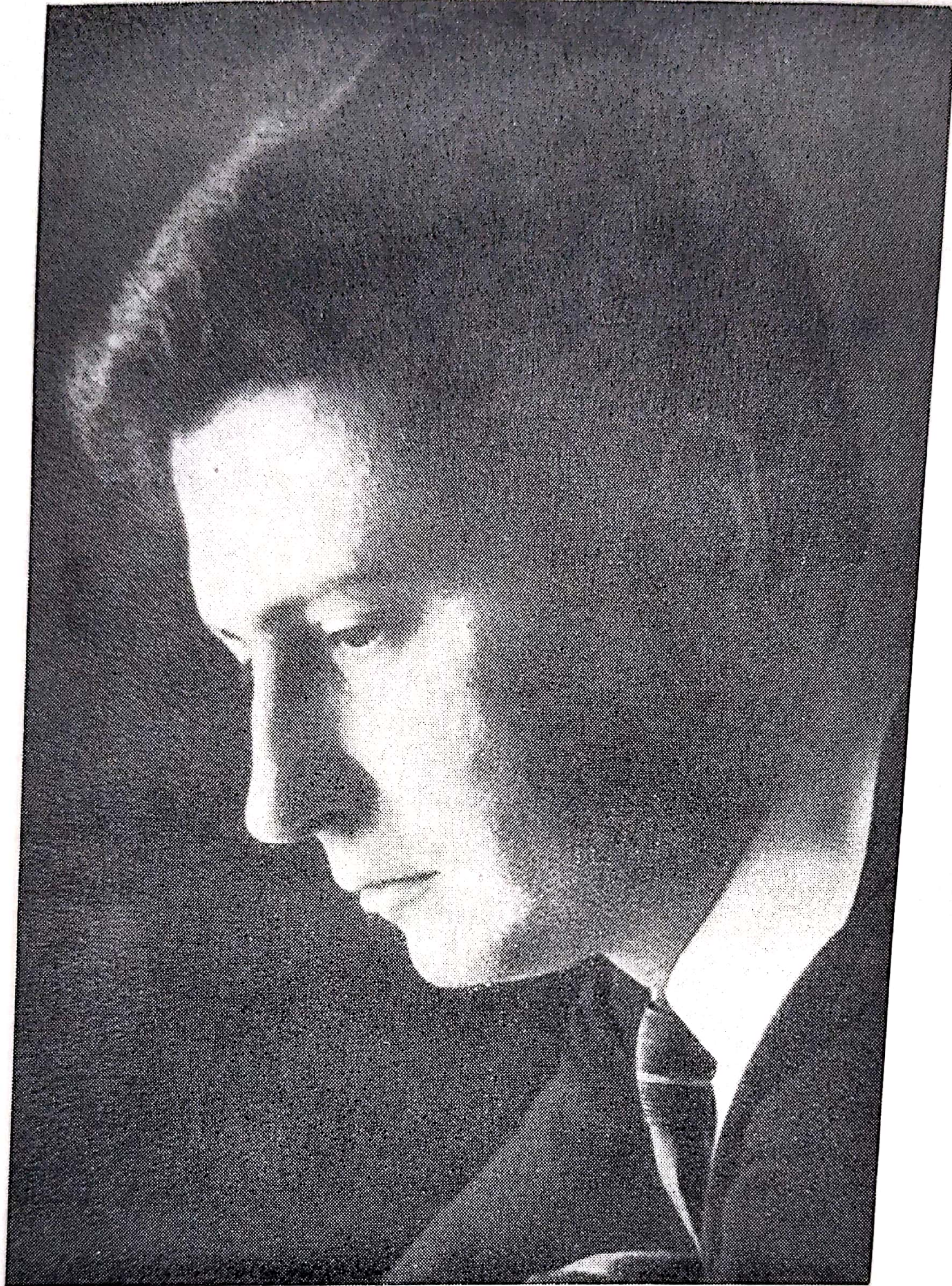
1324

MATEI CĂLINESCU

aspecte literare

EDITURA PENTRU LITERATURĂ



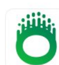
MATEI CĂLINESCU

MATEI CĂLINESCU

ASPECTE LITERARE

1965

EDITURA PENTRU LITERATURĂ



I

UNIVERSUL LIRIC AL LUI BACOVIA

În istoria poeziei românești din prima jumătate a acestui secol, cazul lui Bacovia este unul dintre cele mai ciudate. Într-o epocă de confruntări violente, în care se nasc și pier atîtea tendințe contradictorii, în care se înfruntă punctele de vedere ale atîtor curente sau școli literare, Bacovia apare ca un izolat (și nu e vorba aici de o izolare polemică sau spectaculoasă, cu publicitate asigurată, ci de una pornită dintr-o autentică, uneori paralizantă modestie). Chiar la simpla lectură a poeziilor lui, fără o mai întinsă cunoaștere a vieții literare a timpului, se poate intui indiferența totală a poetului față de ceea ce se înțelege, în mod curent, prin „succes". Personalitate lirică pe deplin cristalizată încă din 1904—1905, Bacovia publică destul de rar, și adesea în obscure periodice de provincie, iar primul său volum, *Plumb*, vede lumina tiparului abia în 1916. O pauză de zece ani urmează pînă la apariția celui de al doilea volum, *Scîntei galbene*, în 1926, alta de opt ani pînă la *Cu voi...* (1934). Zgomotoasele dispute estetice ale

vremii îi sînt străine lui Bacovia, care pînă în preajma primului război mondial trece aproape necunoscut printre contemporanii săi. Abia târziu i se recunoaşte talentul, ceea ce nu-l face pe poet să iasă din climatul izolării faţă de evenimentele vieţii literare. Drama sa interioară continuă să se desfăşoare, ascunsă cu o discreţie care atinge enigmaticul şi răzbătînd doar din cînd în cînd, în zguduitoare accente lirice.

Încercînd să pătrundem — nu fără riscurile pe care le presupune orice ipoteză — în zonele mai intime ale creaţiei unui poet, am putea spune că identificăm aici un efort, uneori conştient, alteori nu, îndreptat spre construirea unei personalităţi distincte şi unice. Actul comunicării, dialogul poetului cu lumea se împletesc cu lupta continuă împotriva *anonimatului* (dînd acestui cuvînt un sens general, filozofic). Conceptul de personalitate, ca şi acela de originalitate, în accepţia lor modernă, păstrează de cele mai multe ori o puternică notă individualist-subiectivă, specifică modului de gîndire romantic. De aici, la artiştii facili, mimetici (tocmai la ei!) goana după „originalitate", după gestul bizar, nenumăratele „poze".

Ceea ce îi e caracteristic lui Bacovia — a cărui structură interioară era incompatibilă esenţial cu orice tehnică, rafinată sau brutală, a „succesului" — este parcă o dorinţă de *anonimat.* A vorbi despre „poză" la Bacovia (acest lucru s-a făcut) e o fundamentală eroare. Pornind de la recunoscute modele simboliste — mai ales în direcţia indicată de aşa-numiţii „poeţi damnaţi" —, Bacovia cultivă, e adevărat, o anumită postură satanică, manifestă o înclinaţie către morbid şi uneori către macabru. Tot din tradiţia simbolistă vine la el obsesia corespondenţelor dintre culori şi

sunete etc. Asemenea atitudini sînt însă, pentru Bacovia, încărcate de alte semnificații decît în cazul simboliștilor ostentativi, cu a lor deviză: *„épater le bourgeois“*. Omul singular, într-un univers al cumplitei monotonii și-al abrutizării (cum este acel al lui Bacovia), își suportă singularitatea cu umilință, ca pe un destin implacabil, lipsit însă de orice măreție. Satanicul imperios, cu încruntări fatidice, cu sarcasme stridente, devine la Bacovia un învins de „cercul lumii comun și avar“:

...Dar vai, acei învinși, pe veci pierduți...
Ori în taverne, ori în mansarde:
Și-acei nebuni, rătăcitori, tăcuți,
Gesticulînd pe bulevarde.

(Vobiscum)

Damnatul și-a pierdut orgoliile, drama lui nu se mai consumă în fața unor spectatori (cu amenințătoare ironii, cu grandilocvențe patetice, cu dorința compensatorie de a provoca „scandal“), ci într-o tristă singurătate, în tîrguri uitate și putrede. „Ora satanică“ e ora singurătății, a derutei:

Se-apropie-ncet miezul nopții,
Și sună a frunzelor horă,
Eu trec din odaie-n odaie
Cînd bate satanica oră.

(Miezul nopții)

Altădată, o modestă cîntăreață de cabaret este aceea care trezește, prin cîntecul ei, ecouri „satanice“:

Și-n lungi, satanice ecouri,
Barbar cînta femeia-aceea...

(Seară tristă)

Descins din romantism, există şi un mit simbolist al creatorului demoniac, neconformist, magician, adoptînd atitudini paradoxale, cu nostalgia evaziunii în exotic etc., pe care îl aflăm destrămat în viziunea bacoviană. Baudelaire avea sentimentul macabrului grandios, adeseori însoţit de fast, după modelul lui Poe. Nimic din acestea la Bacovia. Mai apropiat este poetul de Rollinat — cum adeseori s-a subliniat —, dar motivele comune celor doi poeţi evidenţiază, în tratarea lor, diferenţe adînci. Impresia de autenticitate, de „trăit“ — cu toate stîngăciile, oscilaţiile şi pauzele pe care le presupune o comunicare emoţionată, directă — e mult mai puternică la Bacovia. Pe lîngă el, Rollinat apare rece, exterior, discursiv şi factice.

Se întîmplă deci cu Bacovia acest fenomen : o serie de teme, motive sau atitudini ale simbolismului, introduse în universul său liric, îşi pierd sensurile iniţiale, participînd la o viziune inedită asupra realului. E poate un privilegiu al marii sincerităţi în artă, acela de a-şi transfigura mijloacele de expresie, de a le rupe din circuitul lor iniţial şi de a le intregra altuia, organic transformate. Aşa se explică faptul că motive literare cum sînt cele amintite, şi care în mod imediat şi aproape firesc ar fi putut folosi să diferenţieze exterior un impuls artistic, să-i confere „originalitate“, „personalitate“, „noutate“ (cum s-a întîmplat cu alţi simbolişti români), la Bacovia poartă pecetea dorinţei de anonimat. Anonimat care traduce o solidaritate cu cei dezmoşteniţi, cu cei care suferă, cu estropiaţii, în plan moral şi biologic, ai unei lumi strîmb alcătuite.

Poezia lui Bacovia este confesiunea unui tip uman destul de frecvent în România la sfîrşitul secolului

al XIX-lea şi la începutul secolului al XX-lea: *inadaptabilul* (literatura noastră, mai cu seamă proza, oferă o bogată reprezentare a lui). Intelectual sărac, cu naivităţi sublime uneori, inadaptabilul acesta e un visător solitar, un introvertit. Şi tipul donquijotesc, la un alt pol, e un inadaptat, dar extravertit, activ în sensul iluziilor sale, fără teama de ridicol. Inadaptatul pasiv (care nu admite concesia, dar nici nu luptă împotriva ei) cade într-o stare de langoare, într-o melancolie iremediabilă, oscilînd între scepticismul tuturor deziluziilor şi visările nebuloase. Societatea românească a epocii de care ne ocupăm a favorizat, prin alcătuirea ei, apariţia inadaptabilului pasiv. Locuitor al oraşelelor de provincie mizere, cu case „în dărîmare“, igrasioase şi sordide, sau al mahalalelor capitalei, supus unui şir neîntrerupt de umilinţe, acest intelectual proletar, atîta vreme cît nu ajunge să se apropie de mişcarea muncitorească, rămîne pradă unei dezorientări tragice. Idealul său de umanitate şi echitate, ineficient, produce, cu timpul, un sentiment al irealităţii valorilor, care totuşi nu anulează reveria, ca funcţie pur compensatorie. Mărturia unui atare sentiment o aflăm şi la Bacovia, în valenţele ei lirice:

Barbar cînta femeia-aceea
Şi noi eram o ceată tristă —
Prin fumul de ţigări, ca-n nouri,
Gîndeam la lumi ce nu există...

. . . .

Şi nici nu ne-am mai dus acasă,
Şi-am plîns cu frunţile pe masă,
Iar peste noi, în sala goală, —
Barbar cînta femeia-aceea.

(Seară tristă)

Depresiunea, singurătatea, pasivitatea pot fi, uneori, resimțite ca lașitate. Cităm o tulburătoare *Nocturnă* bacoviană din volumul *Cu voi :*

Fug rătăcind în noaptea cetății,
În turn miezul nopții se bate rar ;
E ora cînd cade gîndul amar,
Tăcere... e ora lașității...

Te pierzi în golul singurătății,
O, suflet, mereu de lume fugar ;
E ora cînd cade gîndul amar,
Ascultă... e ora lașității...

Alteori însă, tocmai pasivitatea e recomandată. Strivite de o realitate meschină, geniile întristate „mor, / În cerc barbar și fără sentiment". În fața unei atari situații, considerată ca fatală :

Mai bine singuratic și uitat,
Pierdut să te retragi nepăsător,
În țara asta plină de umor,
Mai bine singuratic și uitat.

(Cu voi...)

Spectrul descompunerii, al morții, domină această lume. Refugiul în dragoste este parcă o savurare a oboselii :

Iubito, și iar am venit...
Dar astăzi, de-abia mă mai port —
Deschide clavirul și cîntă-mi
Un cîntec de mort.

Și dacă-am să cad pe covoare
În tristul, tăcutul salon, —
Tu cîntă-nainte, iubito,
Încet, monoton.

(Trudit)

Iubita e apăsată şi ea de tristeţe, obrajii ei sînt palizi, sau au culoarea roză, nefirească, a febrei consumptive. Fiinţă fantomatică, eterică, ea e opusul „burghezelor colorate“, care trec pe bulevarde „în cupeuri de cristal“, sfidînd cu „desfrîul“ lor „milionar“. Visătorul are un ideal feminin suav („fecioare cu obrazul pal, / Modele albe de forme fine“), vulgaritatea ţipătoare a femeilor din lumea „bună“ îi repugnă :

Femeie — mască de culori,
Cocotă plină de rafinării —
Tu, care ţipi la desfrînări tîrzii,
Pe visători cu greu îi înfiori.

(Contrast)

Dar se aud printre gemetele înăbuşite, printre suspine, printre cuvintele uneori fără legătură, scăpate parcă într-un delir al melancoliei, şi accentele aspre ale revoltei :

Eu sînt un monstru pentru voi,
Urzind un dor de vremuri noi,
Şi-n lumea voastră-abia încap...
Dar am să dau curînd la cap.

O, dormi adînc mereu aşa,
În vise dulci, hidos burghez,
Oftînd, palate de-ţi lucrez,
Eu ştiu şi bine-a dărîma.

(Serenada muncitorului)

Bacovia are cunoştinţă de mişcarea socialistă, deşi adeziunea lui la idealurile revoluţionare n-a depăşit, în general, stadiul sentimental. Era admiratorul unor

poeţi legaţi de cercurile muncitoreşti, ca I. Păun-Pincio, dar mai ales Traian Demetrescu (găsim prefigurate, la acesta, unele modalităţi şi motive ale lirismului bacovian), cărora le datora, în afară de elemente ţinînd mai mult sau mai puţin de „cadrul poetic", preocuparea socială de-atîtea ori evidentă în opera sa.

Desigur, conştiinţa inadaptării la social se găseşte sporită la Bacovia şi de constituţia lui maladivă, de hiperexcitabilitatea lui nervoasă, mereu supusă solicitărilor dure ale unei existenţe mizere şi instabile (o mărturie impresionantă în acest sens aduce şi evocarea Agathei Grigorescu-Bacovia, soţia poetului). De aici, înclinarea lui spre latura sumbră a vieţii, spre morbid uneori. Am vrea să specificăm însă că în definirea lirismului bacovian acest aspect — temperamental şi biologic — nu trebuie supraestimat. În însuşi actul comunicării, drama individuală se înalţă, capătă sensuri largi, generale, caracteristice unui anume timp, şi numai în această măsură o putem noi recepta şi retrăi pe planul artei.

Lirismul bacovian transmite ecourile, uneori puternice, alteori mai îndepărtate, mai şterse, ale unei experienţe a *infernului*. Dar nu un infern hiperbolic, desfăşurat în vaste tablouri terifiante, ci unul strîmt, sordid, în care se resimte mereu apăsarea monotoniei, plumbul plictisului şi-al suferinţelor înăbuşite, forţa inertă a stereotipiei care frînge orice elan. Lumea e văzută printr-o ploaie aproape continuă, ca lunecarea tremurată, peste imagine, a petelor cenuşii, în vechile filme mute. Mărturisirea durerii e rareori făcută

direct. De cele mai multe ori o percepem proiectată în gesturi. Poetul străbate mereu străzi ca un halucinat, desperarea i se traduce în acţiuni care, prin lipsa lor de mobil, vădesc deruta, haosul interior :

La casa iubitei de-ajung,
Eu zgudui fereastra nervos,
Şi-o chem ca să vadă cum plouă
Frunzişul, în tîrgul ploios.

Dar, iată, şi-un mort evreiesc...
Şi plouă, e moină, noroi —
În murmure stranii semite
M-adaug şi eu în convoi.

Şi nimeni nu ştie ce-i asta —
M-afund într-o crîşmă să scriu,
Sau rîd şi pornesc înspre casă,
Şi-acolo mă-nchid ca-n sicriu.

(Spre toamnă)

Revine obsedant cadrul cotidian, care confinează de fapt viziunea bacoviană a infernului. Elementele de civilizaţie — felinarul cu bec electric, gara, ţipătul de tren — dau „fiori de nebunie" (dar nu se presimte, aici, nostalgia „inadaptabilului" după patriarhalitate : poate fi identificată la Bacovia o atitudine în acelaşi timp de spaimă faţă de civilizaţie, dar şi de resemnată acceptare a ei). Poetul pare a căuta uneori un refugiu în artificial (iubita e chemată să răspîndească parfumuri tari pe covoare, ca să nu se mai simtă mirosul de cadavru ; apar, alteori, în acelaşi sens, „salonul parfumat", cu „oglinda larg ovală",

falsele ritualuri mortuare ale iubitului „pal", care se-nvelește în „roze, flori pălite-ntîrziate"):

Însă pal mă duc acuma în grădina devastată
Și pe masa părăsită — albă marmoră sculptată —
În vestmintele-mi funebre,
Mă întind ca și un mort,
Peste mine punînd roze, flori pălite-ntîrziate,
Ca și noi...

(Poemă în oglindă)

Asemenea momente sînt însă mai puțin semnificative, și nu în ele trebuie căutat adevăratul Bacovia. Tensiunile autentice ale poetului se comunică neostentativ, prin notații a căror succesiune stîngace, uneori aproape infantilă, refuză decorul, ornamentele imagistice. Un îndrăgostit dintr-un tîrg uitat, dărăpănat, chinuit de un sentiment al ratării (într-o lume închisă, a cercului vicios, orice aspirație e sortită ratării), își anunță iubita :

La toamnă, cînd frunza va îngălbeni,
Cînd pentru ftizici nu se știe ce noi surprinze vor veni,
Alcoolizat, bătut de ploi, cum n-am mai fost cîndva,
Tîrziu, în geamul tău, încet, cu o monedă voi suna.

(Nervi de toamnă)

Acest gest, la urma urmelor banal, are în transcrierea nudă o forță de sugestie cu totul neașteptată, care se amplifică prin versurile următoare, retroactiv :

Și-n toamna asta udă, mai putredă ca cele ce s-au dus,
Cînd vîntul va boci din nou, la cei de jos, la cei de sus,
La geamul tău, în spaima nopții, ca un prelung final,
Voi repeta că anii trec mereu mai greu și mai brutal...

De unde provine forța de sugestie de care vorbeam ? Am spune că Bacovia izbutește adeseori să

confere o mare putere de simbolizare expresiei poetice celei mai banale. Banalul însuşi devine mijlocul de sugestie al unui banal „metafizic“, categorial, înspăimîntător pentru imaginaţie. Cîteva simple formulări versificate, recurgînd la elemente ale vieţii de toate zilele, la cuvinte dintre cele mai obişnuite, pot defini un univers al sensibilităţii răvăşite, al neliniştii şi singurătăţii, ca în această *Nocturnă* din care cităm :

Stau... şi moina cade, apă, glod...
Să nu mai ştiu nimic ar fi un singur mod —
Un bec agonizează, există, nu există,
Un alcoolic trece piaţa tristă...

E un monolog interior eliptic, necontrolat. Dincolo de sensul strict al cuvintelor se stabilesc parcă tacite relaţii simbolice. Agonia becului, care „există, nu există“ (aproximaţia gramaticală dă loc la diverse interpretări), e de fapt — într-o metaforă potenţială — proiecţia unei stări de spirit depresive. (Poate părea ciudată expresia „metaforă potenţială“, dar la Bacovia ea acoperă o realitate pe care nu ştim cum s-o denumim altfel. Găsim la el multe versuri care, fără să conţină vreo metaforă, pot fi ele înseşi luate, de către cititor, ca metafore...) Şi monologul continuă, poetul desenînd imaginea unui oraş sumbru, dormind „în umezeala grea“, un oraş al capitalului : „Case de fier în case de zid, / Şi porţile grele se-nchid“. În acest spaţiu citadin închis, fără ieşire, poetul este un călător ciudat, purtîndu-şi umbra ca pe un „trist bagaj“. Sugestia de infern e de o intensitate deosebită :

Un clavir îngînă-ncet la un etaj,
Umbra mea stă în noroi ca un trist bagaj.

S-a insistat adeseori asupra sărăciei lumii poetice bacoviene. În limite strict statistice — şi care n-au nimic comun cu exegeza poeziei —, remarca e adevărată. Elementele componente ale acestei lumi sînt puţine. Din punct de vedere al capacităţii metaforice, cu foarte rare excepţii, Bacovia e un poet neglijabil (spre deosebire de Arghezi, care are geniu verbal). Lexicul lui e, credem, dintre cele mai sărace din întreaga istorie a poeziei româneşti (ne referim, fireşte, la reprezentanţii ei de seamă). Apoi, sînt cîteva motive lirice, cîteva teme, pe care Bacovia le reia mereu şi mereu, astfel încît un cititor nereceptiv ar putea avea impresia monotoniei celei mai flagrante. Avem însă de-a face cu un mare poet : simplă, lipsită de savante ornamentaţii, modestă şi umilă, *mărturia* bacoviană (restituim cuvîntului şi ceva din înţelesul lui etimologic, de *martiriu*) este dintre cele mai tulburătoare.

Infernul bacovian e un infern al inadaptării. O realitate teribilă şi-a exercitat presiunea asupra unei sensibilităţi excesive, rănind-o continuu. Refuzul unor valori false, respingerea agresiunii unor relaţii sociale şi etice în care triumfă inumanul se desprind din opera bacoviană cu o deosebită forţă. De aici şi patetica aşteptare a viitorului, a dreptăţii proletare :

Pe stradă urle viaţa, şi moartea,
Şi plîngă poeţii poema lor vană...
Ştiu...
Doar foamea grozavă nu-i glumă, nu-i vis —
Plumb şi furtună, pustiu,
Finis...
Istoria contemporană...
E timpul... toţi nervii mă dor...
O, vino odată, măreţ viitor.

Eu trebuie să plec, să uit ceea ce nu știe nimeni.
Mîhnit de crimele burgheze fără a spune un cuvînt,
Singur să mă pierd în lume, neștiut de nimeni,
Altfel, e greu pe pămînt.

(Poemă finală)

G. Călinescu observa la Bacovia un fel de puerilitate, de infantilism, considerate ca afectare sau ca manieră. Nu poate fi însă vorba de așa ceva. S-ar putea spune, mai degrabă, că laturile care țin de infantil ale liricii lui Bacovia ar trebui văzute — într-o dinamică a interiorității — ca rezultatul unui proces de retragere, de regresiune spre zonele copilăriei, în fața brutalității și cinismului dominante în relațiile sociale exterioare. Inadaptabilul devine, în timp, un candid, dar însăși candoarea sa — formă a infinitei sale fragilități lăuntrice — e o nouă sursă de tragism. Această trăsătură se poate observa cel mai bine în planul limbajului bacovian, cu acea folosire stîngace a neologismului, cu desele ezitări gramaticale, cu simplitatea lui stranie. Exemple s-ar putea cita numeroase : „Amiezuri de zile se duc / ca o simptomă fugară“ ; sau : „Și iar... aceeași oră de dimineață... / Pe toate mocnind același secret : / un frig violet, și fața e creață / — o, cum omul a devenit concret !“ ; sau : „Eu nu te mai văd... / Zadarnic e soare, și-un cer ideal — / Mereu mai aproape e-al vieții real...“ ; sau : „La o fereastră melancolică mi s-a părut ceva, / Însă m-a trezit un glas pozitivist“ etc. Un moment fugitiv de mulțumire sufletească e notat astfel : „Sînt clipe cînd toate le am... / Tăcute, duioase psihoze“.

O sintaxă friabilă pînă la un anume prag al nongramaticalității este de un efect tulburător, devine, in-

voluntar, un mijloc stilistic inimitabil și inanalizabil în esența lui. Iată o strofă din *Plumb de toamnă :*

De-acum au și pornit pe lumea eronată
Ecouri de revoltă și de jale;
Tot mai citești probleme sociale...
Sau, ce mai scrii, iubita mea uitată?

Nu constatăm, în asemenea cazuri, existența unor inadvertențe obișnuite, ci a unora *unice,* proprii numai poetului. Ele traduc o mare fragilitate psihică, acea candoare tragică de care vorbeam, și prin aceasta ele participă la o ordine a valorilor expresive poetice. Cînd Bacovia spune, în *Cuptor :* „Sînt cîțiva morți în oraș, iubito, / *Chiar pentru asta* am venit să-ți spun..." (s.n.), nu avem reacția cu care întîmpinăm o incorectitudine gramaticală sau de stil, pentru că aici tocmai această incorectitudine comunică poetic. Structura de inadaptat a poetului se verifică și pe planuri mai îndepărtate, în substraturile stilistice și gramaticale ale poeziei bacoviene.

După cum arătam și mai înainte, spre deosebire de inadaptabilul tipic al epocii sale, Bacovia nu-și făurește un mit paseist. În lipsa unor evaziuni imaginative, drama poetului devine și mai teribilă. Tîrgului „sălbatec" semirural, i se opune imaginea la fel de sumbră a orașului modern, cu „străzi elegante, ca o părere" :

Și dacă se zguduie-orașul.
Și creierul rămîne pierdut;
Și dacă munca trosnește din brațe, din piatră, din fier, —
Mulțimea anonimă se va avea în vedere.
Tot ce-mi trebuie să am, pot să cer.

Parfum... incendiu violet, și becurile aprinse,
Amurgul licărește pe-orașul de vitrine —
Pierdut, mă duc și eu, cu brațele învinse,
Plîngînd,
Și fredonînd,
Gîndindu-mă la mine.

(Note de toamnă)

Prezentul obsedant poate fi oricînd inundat de imaginile celui mai îndepărtat, primitiv trecut. Sentimentul e acela de „gol istoric“, ca în geniala *Lacustră :*

De-atîtea nopți aud plouînd,
Aud materia plîngînd...
Sînt singur, și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre.

Și parcă dorm pe scînduri ude,
În spate mă izbește-un val —
Tresar prin somn și mi se pare
Că n-am tras puntea de la mal.

Un gol istoric se întinde,
Pe aceleași vremuri mă găsesc...
Și simt cum de atîta ploaie
Piloții grei se prăbușesc.

Aceeași senzație de vid, de pustietate umedă, revine și în alte poezii, cum ar fi cea intitulată chiar *Gol :*

Un haos vrea să mă ducă
De unic uitînd, și de număr —
Un foșnet uscat mă usucă,
Pe-un arbore plîng ca pe-un umăr.

Şi sfîrîie-o ploaie uşoară
Pe rîpi, pe pădurea uscată —
Caverna de-odinioară...
Şi zarea-ntunecată.

Redusă la modele aproape exclusiv străine — cum s-a procedat uneori în critica veche —, opera lui Bacovia îşi pierde cele mai vii semnificaţii, apare ca un ecou palid şi îndepărtat. Fără a nega influenţa simbolismului apusean asupra poetului, trebuie să spunem că, într-un plan fundamental, mult mai bine ni-l explicăm pe Bacovia situîndu-l într-o tradiţie a poeziei româneşti care începe cu Eminescu şi se continuă, prefigurînd mai îndeaproape universul bacovian, prin aşa-numiţii „proletari culţi", de felul lui Tradem. S-a vorbit mai puţin de afinităţile dintre Bacovia şi Ştefan Petică, pe care nu le considerăm de loc neglijabile. Consemnăm că în volumul de *Scrieri alese* (1962) se publică, la „Addenda", un interesant poem, apărut în 1912 într-o revistă din Bîrlad, şi dedicat „memoriei lui Ştefan Petică", mort în 1904 :

Tu ai murit în una din zilele aceste,
Tu, blond copil de vise, sfios şi veşnic trist.
Dar Ea mai geme încă, te cheamă, blînde Crist,
Fecioara-n alb, departe, nu crede trista veste.

Vioarele în doliu, cu strunele plesnite,
Te cheamă tremurînde cu nota cea din urmă,
Şi-n van se uită-n zare şi-ntreabă de-a ta urmă
Fecioara-n alb, pe braţe cu roze veştejite...

Nu s-a insistat, de asemenea, asupra felului specific în care elementele de simbolism sînt *asimilate* de

către Bacovia, asupra noilor semnificații pe care acestea le capătă. Firește, asemenea probleme nu pot fi elucidate concludent în spațiul unui studiu ca acela pe care ne-am propus să-l facem ; ceea ce am încercat a fost doar schițarea unor soluții posibile.

Poetul care, revoltat de „crimele burgheze", scria, în *Spre primăvară* (1936) :

Din streșini picură...
Și-un zvon de vremuri mari —
Să mai surîd numai o clipă, —
Sculați, ai muncii proletari !,

Din zările ce se deschid
Se duc neînțeleși ghețari —
Sub cer cu cîntece și flori, —
Sculați, ai muncii proletari !

a avut bucuria de a prinde acele „vremuri mari" pe care le visa. Răzvrătitul social de altă dată, poetul viziunilor sumbre și al infernului sordid, și-a rostit, nu cu mult înainte de moarte, acea profesiune de credință din *Cogito* : „Mi-am realizat / Toate profețiile / Politice. / Sînt fericit." Cuvinte simple, de firească adeziune, care încheie o existență poetică dintre cele mai patetice și adînci din cîte a cunoscut lirica românească.

ŞTEFAN PETICĂ SAU POEZIA MUZICII

Prin Ştefan Petică, simbolismul românesc, pînă în pragul secolului al XX-lea latent, ia cunoştinţă de sine însuşi, se manifestă explicit, precizîndu-şi cîteva din principalele direcţii. Poetul este, cum pe bună dreptate remarcă G. Călinescu în *Istoria literaturii române...* (v. capitolul despre Petică, p. 606—608), „întîiul simbolist declarat“. Germenii noului curent apăruseră mai devreme, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Nu mai constituie pentru nimeni o noutate rolul jucat în pregătirea terenului pentru simbolism de către Alexandru Macedonski, care, încă din 1892, în *Literatorul* (15 iulie), vorbea despre *Poezia viitorului* („simbolismul unit cu instrumentalismul“), citînd „geniuri ca Baudelaire, ca belgianul Maeterlinck, ca Mallarmé, ca Joséphin Péladan, ca Moréas şi alţii“. În afara acţiunii *Literatorului* (destul de eclectică în ansamblul ei), alte manifestări poetice anunţă şi ele formarea unei noi sensibilităţi literare. Dacă opinia lui N. Davidescu, după care nu Mace-

donski, ci Eminescu ar iniţia mişcarea simbolistă română, nu poate fi acceptată decît cu multă prudenţă, trebuie să recunoaştem că la unii dintre post-eminescieni găsim elemente, motive, stări de spirit ale simbolismului. Să-l amintim, între aceştia, pe Traian Demetrescu, despre care G. Călinescu observa că „prin simplă intuiţie, probabil, el e un precursor al simbolismului în acea formă a sentimentalismului lugubru pe care o va dezvolta cu douăzeci de ani mai tîrziu Bacovia". (*Istoria literaturii române...*, p. 496).

Tradem era socialist şi activa în mişcarea muncitorească a vremii. Nici mai tîrziu, cînd noul curent se constituie din ce în ce mai clar, accentele protestatare — uneori explicite, alteori implicite — nu vor dispare din operele unora dintre reprezentanţii lui. Pe una din coordonatele sale importante, simbolismul românesc s-a dezvoltat — şi aceasta e o caracteristică distinctivă — în mediile în care nemulţumirile sociale luau forme acute. În afară de Traian Demetrescu, în fond doar un precursor, constatăm că mulţi dintre simbolişti au fost, în cursul biografiei lor creatoare, într-un fel sau într-altul, apropiaţi de mişcarea socialistă a vremii. Tînărul Dimitrie Anghel, deşi este descendentul unei familii bogate, sub înrîurirea atmosferei morale a epocii participă cu însufleţire la întrunirile cercurilor socialiste din Iaşi, debutînd, în 1890, în *Contemporanul* şi colaborînd timp de cîţiva ani la revistele social-democrate. Bacovia — continuator al lui Tradem — rămîne toată viaţa credincios unui ideal social în numele căruia condamnă, cu accente grave, de dureroasă sinceritate, o lume despre care „...notează-n cartea vremii /Filozoful proletar : / Greve, sînge, nebunie. / Foame, / Plînset mondial...". Lucruri similare s-ar

putea spune şi despre alţi reprezentanţi ai simbolismului, ca Emil Isac, Mihai Cruceanu etc. Împrejurarea relevată — şi vrednică de a fi studiată cu atenţie — este în măsură să explice o trăsătură semnificativă a poeziei unora dintre simboliştii români, expresie tragică a inadaptării sociale şi, totodată, căutare patetică a unor compensaţii. Sînt mai rare, în cadrul simbolismului român (raportat la curentele similare din alte ţări) atitudinile de izolare într-un estetism aristocratic, sfidător, sînt absente tendinţele ermetice, expresia lirică are un caracter mai direct, căpătînd uneori tonul unei confesiuni dramatice (ca la Bacovia). Inadaptarea de care vorbeam, cu nuanţele ei multiple, a dat naştere, în literatura noastră, de la sfîrşitul secolului trecut, unui tip specific al înfrîntului, al omului care, datorită unor particularităţi morale şi intelectuale nobile, se vede exilat, respins de o societate construită pe nedreptate, egoism, minciună etc. Una din ipotezele acestui proces dureros se reflectă şi în opera unor simbolişti. Fenomenul trebuie, fireşte, raportat la situaţia istorică în care se află România la confluenţa veacului al XIX-lea cu al XX-lea, ca şi la experienţa biografică a multora dintre poeţii simbolişti şi a precursorilor lor. Trandem murise tînăr, la 30 de ani, răpus de ftizie. Ceremonialurile naive cu bucăţi de sticlă colorată şi şlefuită cărora Macedonski le dădea nume eufonice de smaragde, agate, opale şi rubine, împărţindu-le cu dărnicie de emir prozeliţilor, nu contribuiau cu nimic la îndreptarea acelui spectru al sărăciei şi oprobriului care, permanent, a însoţit silueta donquijotescă a poetului. Iuliu Cezar Săvescu, liric al zonelor exotice şi traducător al *Corbului* lui Edgar Poe, e un umil corector la *Monitorul oficial* şi moare tuberculos sub

patruzeci de ani (1903). Recenta evocare memorialistă a Agathei Grigorescu-Bacovia a făcut cunoscute pe larg tribulaţiile tragice ale biografiei bacoviene.

Din numeroasa familie a poeţilor „osîndiţi" face parte şi Ştefan Petică, sortit să ducă o existenţă de privaţiuni, măcinată de boală şi încheiată prematur. S-a născut în satul moldovean Buceşti, la 20 ianuarie 1877, într-o familie de ţărani înstăriţi. Prin 1895, intră în contact cu cercurile socialiste din Brăila (unde urma liceul) şi din 1896 începe să publice articole, sub diferite pseudonime, în organul socialist *Lumea nouă* (dintre care : *Din portul Brăila,* Erics, 2.VI ; *Barbariile din portul Brăila,* 5. VI : apoi *Socialismul la sate,* 20. VIII ; *Ţăranii şi mişcarea politică,* 7. XI). La întrunirile din diferite sate — Lieşti, Buceşti, Iveşti etc. —, după cum reiese din articolele referitoare la problema ţărănească, ia cuvîntul, între alţii, şi P. Stiopca, fără a părăsi „o clipă terenul marxist". După cum dovedeşte Perpessicius [1], acest Stiopca — „una din formele diminutive ale lui Stepan" — nu e altul decît însuşi Petică. Adolescentul era animat de un autentic entuziasm revoluţionar, cristalizat în atitudini practice, despre care avem cîteva mărturii. Astfel, cele două petiţii scrise de Petică pentru ţăranii din Buceşti (solicitînd loturi de împroprietărire pentru participanţii la războiul de independenţă) şi pentru cei din Iveşti (protestînd împotriva nerespectării „legii tocmelilor agricole" de către proprietarul moşiei). Tot din această perioadă datează citaţia lui Petică în faţa tribunalului din Tecuci, ca

[1] Perpessicius, *Ştefan Petică în lumina noilor manuscrise, Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor,* II, 1954.

ultragiator al moralei publice, consecinţă, desigur, a activităţii propagandistice la sate în favoarea înfiinţării cluburilor socialiste (vezi, de asemenea, articolul menţionat al lui Perpessicius).

Venit la Bucureşti, Petică studiază literele şi filozofia, precum şi, după cum rezultă dintr-un număr special al *Lumii noi* (*Jos vandalii!*, 28 noiembrie 1897), matematicile (un protest semnat: „St. Petică, student în matematici") [1]. În 1902—1903 îl aflăm încă student. La această dată opera sa — atît literară cît şi publicistică — este aproape încheiată. Tuberculos, din pricina subnutriţiei, asociată eforturilor epuizante ale muncii de ziarist şi redactor la diferite publicaţii, poetul încetează din viaţă în toamna anului 1904, în vîrstă de 27 de ani.

În ceea ce priveşte activitatea jurnalistică a lui Petică — prodigioasă prin întinderea ei — se cuvine relevată abandonarea poziţiilor socialiste şi orientarea, începînd din 1899, spre un naţionalism de factură conservatoare, cu accente xenofobe. Trebuie subliniat că această cotitură are loc într-un moment de derută ideologică, marcat de trădarea „generoşilor" (1899), deşi împrejurarea nu este în măsură să justifice renegarea violentă de către poet a înseşi principiilor în numele cărora acţionase pînă atunci. Începînd din 1900, publicistica lui Ştefan Petică în domeniul politic şi economic tinde în chip explicit să transfere problemele sociale pe planul discriminărilor naţionale, preconizînd soluţii cu caracter şovin, de extremă dreaptă. Nu poate fi vorba de o simplă derută momentană: concepţiile politice, economice, sociologice

[1] Vezi *Prefaţa* lui N. Davidescu, la volumul de *Opere* ale lui Ştefan Petică, Ed. Fundaţiilor, 1938.

ale jurnalistului, la început socialiste, apoi schimbate, brusc și radical, exprimă contradicții mai profunde, mai grave. Cum e și firesc, într-un studiu de istorie literară ne interesează în primul rînd ideile estetice ale lui Ștefan Petică — adică acea parte a publicisticii sale care ține de domeniul criticii literare și artistice, așa cum se reflectă ea în articolele și eseurile tipărite între 1900—1904. În acest sector, ca și în opera lirică de altfel, consecințele atitudinilor politice ale lui Petică apar mult estompate. Poetul pledează pentru o artă națională, încercînd să elaboreze o teorie a specificității, dedusă dintr-un studiu adînc al poporului în toate manifestările ideale. (Articolul *Arta națională,* apărut în 1901, reprodus în ediția de *Opere,* 1938.) Sînt reluate aici o serie de idei maioresciene (teoria formelor fără fond etc.), sînt formulate o serie de deziderate teoretice astăzi complet depășite, dar nu o dată întîlnim și reflecții adînci, pline de interes, despre legătura necesară a adevăratului artist cu poporul său („Această cunoaștere a poporului e marea și greaua condițiune care se cere tuturor artiștilor mari. Ea e punctul de unde trebuie să plece orice artist adevărat, dacă țintește la altceva mai trainic decît succesul de librărie și de ziare, ieftin cîștigat, ieftin pierdut"), sugestive caracterizări ale unor scriitori, dintre care se detașează cea dedicată lui Eminescu etc. Lectura publicisticii literare și artistice a lui Ștefan Petică ne îndreptățește să spunem — dincolo de aspectele menționate — că activitatea lui critică reprezintă un moment însemnat în procesul de deschidere a culturii române față de valorile universale. Puterea de absorbție, receptivitatea intelectuală a poetului, așa cum le constatăm din paginile sale de eseistică, sînt cu totul ieșite din comun. Cunoscător

al mai multor limbi străine, Petică are, în anul 1900—1901, o cultură europeană la zi. Îi citise și asimilase pe simboliștii francezi, chiar și pe cei de dată foarte recentă, astfel încît putea polemiza, folosind argumente diferențiate, cu unul dintre teoreticienii curentului, Camille Mauclair (*Poezia nouă*, în *România Jună*, 1900). Remarcabil e însă că Petică depășea, — ceea ce se întîmpla destul de rar în acea vreme — aria culturii franceze : îl citise pe Ruskin, ale cărui concepții le analizează (*Estetismul lui Ruskin*, în *Noua revistă română*, 1900), cunoștea bine poezia engleză a secolului al XIX-lea, de la Shelley și Keats, pînă la grupul prerafaelit al lui Dante Gabriel Rosetti, William Morris etc., și se arăta încîntat de *Balada temniței din Reading* a lui Wilde, apărută doar cu cîțiva ani în urmă. Apoi, Ștefan Petică se dovedește familiarizat și cu literatura rusă : citează și discută faimosul schimb de scrisori Herzen-Turgheniev, exprimă admirație pentru geniul lui Gogol, Tolstoi și Dostoievski, și, ceea ce e deosebit de interesant, întîmpină cu entuziasm opera lui Gorki, pe atunci, cum arăta poetul, „cu totul necunoscut în Europa apuseană". („De aceea e mare Gorki și de aceea arta sa e artă adevărată, și puternică, și frumoasă ; el și-a înțeles poporul și a găsit forma nimerită și modernă pentru a exprima ce a priceput" etc., în *Arta națională*.)

Nu e mai puțin adevărat însă că, dincolo de informația bogată și gustul sigur, dincolo, de asemenea, de unele idei pătrunzătoare, pe care le-am semnalat, gîndirea teoretică a lui Ștefan Petică stă sub semnul tendințelor estetizante din a doua jumătate a veacului al XIX-lea. Din această atitudine intelectuală derivă

prețuirea acordată unor mișcări literare ca prerafaelitismul englez și simbolismul francez.

Petică nu e însă un prozelit exclusivist al orientărilor moderne străine. Și în plan teoretic, și în creația poetică, el s-a străduit să găsească un punct de echilibru între tradiția literară autohtonă și normele estetice ale unor curente europene contemporane lui. E foarte elocvent, în acest sens, faptul că, deși aflăm în lirica lui Petică ecouri ale simbolismului francez, apare totdeauna sensibil efortul de a le integra unui flux creator alimentat de tradiții ale poeziei naționale. Între numeroasele sonuri și instrumente muzicale numite de poet, aflăm, alături de obsesivele „viori" (oare numai verlainiene, cum crede G. Călinescu ?) sau de „magicul flaut", „cornul fermecător" (care e eminescian) sau „blînde note de la trișcă" ; alături de ghitarele, care emit „duioase note", și de „negrele pianine", „cavalul care cîntă o doină-n depărtare" *(Solii păcii)* etc. Parfumul crinilor extatici, care-l îmbată pe Macedonski, se amestecă la Petică adeseori cu acela al „teilor moldovenești", eminescieni ; rozelor în melancolică defoliere le stau alături „florile de gherghine" sau modestele „flori de cicoare" etc. Sinteza sugerată nu se realizează numai la acest nivel, nu e rezultatul unor combinații mecanice de noțiuni sau cuvinte, ea exprimă tonalitățile afective particulare, originale, ale versurilor lui Petică, întregul său univers poetic.

Ca sensibilitate, Șt. Petică rămîne esențial un eminescian, pe acest fond altoindu-se însă o morbiditate, o senzualitate mocnită. D. Micu observa că Petică își intelectualizează pornirile sentimentale, obsesiile, „la stilizarea estetizarea simțămintelor" contribuind

și „reminiscențele livrești"[1]. Constatarea este adevărată, și ea se aplică multor simboliști. Aspirația spre artificial, fastuos, spre rafinamentele subtile e o modă intelectuală în toată Europa simbolistă din faza crepusculară a veacului al XIX-lea. Petică păstrează însă, în versul său, și ecourile sufletești ale atitudinilor unui inadaptabil social. Estetismul său nu e unul aristocratizant, sfidător, de o gratuitate ostentativă, ca acela al lui Des Esseintes, personajul lui Huysmans din *À Rebours*. Patetismul reținut, suferința unui umilit social transpar în visul *compensatoriu* al poetului. Descifrăm, din accentele sale lirice specifice, psihologia unui timid, a unui om obosit, care, în ciuda frustrațiilor sociale și biologice, și-a conservat o dulce tandrețe.

Analiza poeziei lui Petică va confirma, în ambele sensuri, aceste constatări de ordin general.[2]

Ciclul *Fecioara în alb* — exprimînd o dureroasă nostalgie a purității — are precise trăsături simboliste, dar și multe puncte comune cu prerafaelitismul. Acesta din urmă circumscrie o anume tendință de a *pictu-*

---

[1] D. Micu, *Literatura română la începutul secolului XX*, E.P.L., 1964, p. 251. Criticul notează, cu finețe, în continuare: „Prin ansamblul de mijloace utilizate, Ștefan Petică, poet al iubirii mai ales, ajunge să ridice sentimentul în sfere în care dragostea se transformă în abstracțiunea ei. Nu e o iubire trăită iubirea cîntată de Petică, ci o idee de iubire, o obsesie a iubirii, mistuitoare."

[2] Poetul debutase concomitent cu jurnalistul (*Lumea nouă*, 1896). Tînărul de 19 ani trimitea oficiosului socialist versuri destul de naive, cu stîngăcii și ezitări stilistice, din care nu se putea întrevedea profilul original conturat peste cîțiva ani. Personalitatea artistică a lui Ștefan Petică o aflăm cristalizată în jurul anilor 1899—1900, cînd publică în *România Jună*, *România ilustrată*, și *Literatorul* majoritatea versurilor

raliza poezia (fenomen observat de însuşi Petică în *Estetismul lui Ruskin*: „În acest timp, cum Ruskin, ca pictor, introdusese în literatură modul de a vedea şi judecăţile din pictură, el — e vorba de Oscar Wilde, n.n. — merge şi mai departe în această apropiere şi introduce în poezie tehnica intimă din artele plastice".) Contemplaţia candorii serafice e pentru Petică prilej de pace extatică, de dulci leşinuri idolatre. Versurile au o cadenţă molcomă, un sunet blînd, imaginile se conturează cu acea graţie stîngace şi naivă care îl fascina şi pe un Dante Gabriel Rosetti: „La Sinaia-n mănăstire, / Sub căruntul arc oval, / În de aur poleire, / Apăru profilul pal. / Pală-n rochia ei albă / Sta fecioara ca un crin: / Întrupare fină, dalbă / Dintr-un vis de cheruvin." Această fecioară ideală are „ochi mari şi melancolici", cu „gene mătăsoase", şi o privire a lor, încărcată de „adîncă ispită", produce în sufletul poetului o beţie „de rouă". O asemenea feminitate angelică impune o adorare cvasireligioasă: „Sfîntă boticelliană / E-adorata, şi-al meu vis / Ca o fragedă liană / Intr-o rugă s-a deschis". Poetul vrea să dea uitării „a voluptăţii amăgire" dăruită de „marile pasionate", căci îi e dor „de-un cîntec plin de jale, / De-o adiere parfumată", al căror secret numai fecioarele pale îl deţin. Totul e scăldat într-o atmosferă de vis melancolic, de aştep-

---

cuprinse în placheta din 1902 (alcătuită din ciclurile *Fecioara în alb*, *Cînd viorile tăcură* şi *Moartea visurilor*). Poetul mai tipăreşte, în timpul vieţii, doar *Serenadele demonice* (în *Românul*, sfîrşitul anului 1903), alte două cicluri, *Cîntecul toamnei* şi *Cîntece de seară*, reproduse şi în ediţia de *Opere*, fiind publicate postum. Ca operă pur lirică (căci îi lipseşte substanţa dramatică) trebuie judecată şi tragedia în versuri *Solii păcii*, publicată întîia oară în 1901.

tare obosită, de prelungi suspine și lunecări prin umbre viorii. Starea predilectă a lui Petică e „dulcea jale“, chinul suav, amestecul de plăcere și suferință, care vin, desigur, de la Eminescu, uneori chiar cu formulele de neuitat din lirica genialului poet. Simboliste, în ciclul *Fecioara în alb,* sînt „torturile de parfumuri“, misterele vagi și ciudate, invocațiile muzicale. Se întîlnesc și faimoasele sinestezii („Sonuri albe de ghitară“ etc.). Stăruie însă, după lectura ciclului, o impresie de prețiozitate obosită, de stilizare efeminată. Aureolările de veche icoană, poleiala abundent folosită, extazurile mimate după o formulă prea „literară“ supără prin exces, și acea autentică nostalgie a purității de care vorbeam se însoțește cîteodată de accentele unei sensiblerii artificioase.

În ciuda asemănărilor ce se pot stabili între estetica prerafaelită și cea simbolistă franceză, cele două orientări se deosebesc într-un punct esențial. Simbolismul e, de fapt, o negare a picturalului în poezie, un efort în direcția evocării muzicale. Să nu uităm că, în Franța, simbolismul apăruse ca o reacție antiparnasiană și că parnasienii preconizau o poezie-tablou sau o poezie-sculptură, urmărind, într-o viziune obiectivă, impersonală, un lirism de esență vizuală, cît mai net în fiecare detaliu. Deosebirea între parnasianism și prerafaelitismul englez e dintre cele mai mari, căci școala lui Dante Gabriel Rosetti, recomandînd explorarea poetică a universului picturii primitive italiene, acceptă stilizarea, alegorismul și simbolismul (ca modele sînt indicați, de altfel, și poeții *Dolcelui stil nuovo).* Elementul pictural la prerafaeliți este menit să reconstituie starea de spirit de profundă candoare, de sublimă naivitate pe care o exprimă vechii maeștri. Ștefan Petică a intuit just posibilitatea

de a împăca picturalul prerafaelit cu muzicalitatea simbolistă, căci deosebirea dintre cele două tendinţe e mai degrabă de ordinul complementarităţii, decît de acela al contradicţiei. De altfel, sinesteziile simboliste uşurează constatarea acestei complementarităţi, căci „audiţia colorată" e un mod de a da o dimensiune vizuală auditivului. Se constată însă, în poezia lui Ştefan Petică — în evoluţia ei atît de scurtă — o preferinţă din ce în ce mai marcată spre muzical. Astfel, efluviile muzicale inundă totul în ciclul *Cînd viorile tăcură* — „piesa capitală a lui Petică", după cum subliniază şi G. Călinescu. E aici un întreg concert, la care participă viori, flaute, ghitare, pianine, mandoline, harfe, chiar şi fanfare, intonînd, într-o gamă minoră, melodii pierdute, visătoare. Viorile au tăcut şi-n „noaptea solitară" arcuşurile stau albe în aer : „Şi degetele fine în umbră, sclipitoare / Păreau ca nişte clape de fildeş, ridicate / Pe flaute de aur în seri de evocare / A imnurilor triste din templele uitate. / Murise însă cîntul de veche voluptate,/ Şi triste şi stinghere viorile părură / În noaptea-ntunecată de grea singurătate, / Fecioare-mpovărate de-a viselor tortură." Urmează *Flautul magic.* Petică face şi o poezie a interiorului, cu delicata sugestie a materialităţii tangibile a sunetelor (nota care „lovea în perdele"... !) : „Plutea o durere ca-n tainele sfinte / Pe sala cea veche, şi-n flăcări aprinse / Murea ziua albă pe stofele-ntinse. / Iar flautul magic plîngea înainte. / Mănunchiuri albastre de mici viorele / Lăsară parfumuri subtile şi clare / În preajmă : O dulce şi caldă-ntristare, / Şi nota uşoară lovea în perdele."

Sînt în Petică multe versuri care-l anunţă pe Bacovia. Poetului îi place, în rătăcirile sale nocturne, să se oprească în faţa unei ferestre şi să privească

„palidele umbre pe albele perdele", apoi să asculte : „Acorduri murmurate de negre pianine / Atinse-ncet și dulce de mîini ce-au tresărit / Sub visul care, palid, o clipă-a răsărit. / Sunt lacrimi neștiute în tainice suspine." Nu vom regăsi însă în lirismul sumbru al marelui Bacovia acea nostalgie patriarhală care străbate din cînd în cînd versul lui Petică, acea sentimentală înfiorare a doinei din bătrîni : „Pe fața blondei unde încet și trist se-abate, / Ca umbra unor aripi, o doină din bătrîni / Ce cade ca un freamăt al codrilor păgîni / În care mor legende și vise depărtate".

Universul poetului e alcătuit dintr-o întrețesere mătăsoasă de sunete, de miresme, de culori care „torturează" un suflet prea sensibil. Expresia lirică nu e purificată însă de un anume retorism, de un stil patetic exclamativ pe alocuri. O „caligrafie" poetică oarecum desuetă (prea frecvente sînt adjectivele-epitete antepuse substantivului, ca în „suprema voluptate", „dulcii crini", „blonde note", „eterna cantilenă", „blonzii crini" etc., etc. ; prea frecvente, de asemenea, epitetele abstracte, generale, tocite de prea multă întrebuințare) limitează uneori forța evocatoare a versului. Nu se poate însă trece cu vederea faptul că prin Petică poezia noastră își anexează un domeniu rar explorat înainte — pe acela al muzicii : cu variatele ei instrumente, cu melodiile ei care dau cuvîntului o specială ductilitate, tonuri de un farmec vag, nedefinit.

Ciclul de sonete *Moartea visurilor* e pătruns de o melancolie grea. Poetul își proiectează propriul destin într-o viziune a calvarului, a unui zbucium tragic în care se ivește dorul de extincție. Simbolurile folosite sînt, uneori, de factură romantică : „Eu voi muri în una din zilele aceste / Purtînd pe umeri crucea cal-

varului amar : / Pe lespezi reci cădea-voi, cum cade-n visul rar / Din minţi pierdute-n noapte, o veştedă poveste". Apoi însă, imediat, apar elemente tipic simboliste, parfumurile care — iarăşi o sinestezie — „murmură clar", imnurile stranii care poartă pe sunetele lor vestea morţii : „Parfumuri vechi, uitate, încet să cadă peste / Trudita faţă rece, şi-n murmurul lor clar / Să simt că se înalţă ca-n anticul altar / Pe straniu glas de imnuri, etern dorita veste".

Toamna — în *Cîntecul toamnei* — îl predispune la reverii, la evocarea amintirilor dragi, sub semnul melancoliei : „Melancolia adorată, / A toamnei pare al tău cînt (...) O, lasă toamna care piere / Ca graiul dulcilor poveşti, / S-ascult vrăjita adiere / Din vechii tei moldoveneşti". Un vis „plînge trist ca o vioară", amintirea se face „mai grea", poetul vrea să se-mbete de „fericirea / Torturătorului parfum". Teii revin mereu în acest ciclu, şi, deşi e toamnă, poetul nu-şi poate înfrînge ispita de a-i evoca şi în anotimpul înfloritului, scăldaţi într-o lumină spiritualizată : „Cădea clar argintul pe teii în floare, / Un suflet ce vine din lumi asfinţite,/ Un stol alb de visuri pe frunze adormite, / Sub luna pribeagă şi-n veci visătoare". Petică urăşte oraşul, pe care-l descrie însă convenţional, într-o viziune fastuoasă („Nici Tyrul, nici Sidonul, în vechea lor mărire", nu pot rivaliza cu strălucirea urbei moderne, pusă în contrast cu mulţimea care „furnică" şi poartă în ochi „mocirle de păcate", întunecînd faţada „albelor palate"). Îi lipseşte poetului percepţia „oraşelor tentaculare". Nici rîsul sardonic, poza satanică şi dispreţuitoare nu-l prind („Sînt demonu-nfocat, cu tristă faţa, /Cu rîsu-n veci amar, cu fruntea arsă ; / În mintea mea sărmana voastră viaţă / Şi lumea îşi găsesc icoana-ntoarsă" etc), Pe-

tică fiind autentic (literar vorbind) doar în postura de „pelerin“, care înalță „rugi sfioase“ și „imnuri dureroase / ca o tortură de parfumuri“ sau atunci cînd, în prima dintre *Serenadele demonice,* își descrie întristarea ca pe o „gingașă terasă / Unde visul blînd întîrzie spre seară,/ Îndemnat de-albastra umbră ce se lasă / Liniștită pe-acest colț de primăvară...“ etc.

Una dintre temele predilecte este și aceea a nopții sau a serii pline de farmec difuz, de tainice înfiorări. „Lumina e un chin care ne-apasă“, spune poetul într-una din *Serenadele demonice,* chemînd noaptea „cu mantia-i regală“ de întuneric. Seara, florile-și risipesc cu dărnicie miresmele, stele apar „mîngîioase“, alinătoare. *Cîntecul de seară* răsună ca un „plîns duios“, secret. Auzul poetului recepteză cu voluptate tonalitățile moi, sunetele în surdină: „Natura, orgă obosită,/ Trist scoate note ca-n surdină./ E-acordul dintr-o rugăciune / În calmul unei seri, senină.“

Cum spuneam și mai înainte, ceea ce alcătuiește esența tragediei în versuri *Solii păcii* este tot lirismul. Plasate într-un cadru de veche legendă românească, în Vrancea, personajele (Craiul Glad, Viorel, Ileana, Simina, Cavalerul Negru) n-au identitate psihologică, situațiile sînt simple pînă la pura convenție, piesa rezistînd însă prin factura ei poetică. Confruntarea principalelor simboluri, dilema pe care o ilustrează personajul Viorel au ceva din conflictul etic al marilor poeme dramatice ibseniene (mai ales *Brand),* obsesia morții pe care-o întrupează cei trei soli ai păcii și atmosfera de taină trebuie puse în legătură cu teatrul — și el liric — al lui Maeterlinck. Punctul de pornire al dezbaterii îl reprezintă alternativa — doar aparent erotică — în fața căreia se

află Viorel ; Ileana, fiica lui Glad craiul, simbolizează lumea fericirii terestre, Simina, iubita din copilărie a lui Viorel, viaţa superioară, lumina veşnic vie, deci posibilitatea de a intra în atingere cu absolutul. Viorel are puterea să se desprindă de Ileana, cu care se cununase în primul act, şi s-o urmeze pe Simina, într-un urcuş epuizant spre culmea unui munte, unde ţîşneşte „izvorul clar de apă vie". Drumul e însă prea aspru, şi pe Viorel îl părăsesc puterile. Însetat, el va bea — deşi Simina îl prevenise asupra fatalei primejdii — din „izvorul durerilor de jos", ceea ce-i va interzice atingerea altitudinii idealului. Dorul de absolut nu-i piere lui Viorel, dar se transformă în principiul unei sfîşietoare disperări. Aspiraţie şi damnare, acestea sînt dimensiunile simbolice ale personajului, care îşi va găsi mîntuirea în moarte. Solii păcii şi-au încheiat, cum spune poetul, „pioasa şi tainica solie". Sînt numeroase versuri de o mare frumuseţe în această piesă, care se resimte totuşi de o anume monotonie. Sentimentul estetic e stînjenit aci, în afară de o serie de detalii formale — mărturisind o redactare febrilă, grăbită —, de lipsa unui dramatism mai profund, fie el şi transpus în vibraţie lirică.

Individualitatea artistică a poetului se manifestă, ca şi-n alte opere, în tonalitatea suav obosită a versului — un fel de permanent *adagio* —, în căderea mătăsoasă a cuvintelor, „cu încete, dulci saccade", cum se spune într-o poezie din *Fecioara în alb ;* ceea ce e totuşi prea puţin pentru o compunere mai amplă, vizînd dezbaterea de idei.

Temperamental, autorul *Fecioarei în alb* este, cum a putut reieşi din analiza operei, un melancolic suav, un senzitiv exacerbat, căutîndu-şi refugiul într-o lume

a visurilor delicate pînă la evanescență. Dar temperamentul artistic nu este un criteriu de valoare. Ca și alți poeți marcînd începuturile simbolismului, Petică ne apare, printr-o parte a operei sale, ca un liric artificios (o constatare similară, referitoare la proza lui artistică, face Tudor Vianu în capitolul dedicat scriitorului, din *Arta prozatorilor români).* Identificăm în versurile sale numeroase accente livrești, comparații și metafore construite după o tehnică convențională (chiar dacă o asemenea tehnică era, în raport cu poezia română a epocii, inedită). Artificiozitatea aceasta se constată nu numai la nivelul stilistic, ea afectează și conținutul unora dintre poeziile lui Petică. Versurile cele mai vibrante ale poetului, în care timbrul său original se percepe distinct, comunică însă, cu autenticitatea unui patos reținut, o dramă a inadaptării : Ștefan Petică ne apare ca unul dintre tragicii înfrînți ai începutului de secol, așa cum îl considera, între alții, și St. O. Iosif, în cunoscuta lui poezie *O viață* (apărută în 1907), care poartă dedicația „în memoria lui Ștefan Petică și a altora" și care reconstituie, într-o formă generalizată, „adevărata și jalnica poveste" a artistului dezrădăcinat, trăind solitar și necunoscut într-un mediu opac față de orice ideal și sfîrșindu-se, ros de mizerie și boală, la fel de obscur.

Mort prea tînăr, poetul nu-și descoperise încă formula lirică definitivă. Împrejurările tragice ale biografiei, care au frînt brusc o traiectorie literară cu o amplă deschidere, nu trebuie să-l împingă pe istoricul literar la o excesivă mărinimie. Privită dintr-o perspectivă contemporană, personalitatea lui Ștefan Petică ne apare contradictorie, opera lui, inegală. Sînt, în poeziile lui, alături de versuri remarcabile,

vădind un efort în direcţia muzicalizării lirismului, altele caduce, care comunică o anume oboseală, o anume devitalizare. Astfel de carenţe sînt explicabile în parte prin adeziunea poetului la un ideal literar care tinde să facă din *Artă* obiectul unui cult exclusivist, cu practicile lui de iniţiere şi cu ritualurile lui. Practici şi ritualuri care se transformă în convenţii, interdicţii şi prejudecăţi estetice, constatabile de altfel nu numai la Ştefan Petică, dar şi la alţi poeţi ai momentului simbolist.

ION MINULESCU SAU RESURSELE UMORULUI LIRIC

La apariţia lui, în primul deceniu al acestui secol, fenomenul care a căpătat denumirea de „minulescianism" stîrnise controverse uneori deosebit de violente, sfîrşind însă prin a fi considerat de aproape toţi criticii şi istoricii literari din perioada interbelică drept unul din momentele importante în evoluţia liricii noastre post-macedonskiene. Această împrejurare s-a datorat într-o măsură şi succesului rapid obţinut, în rîndurile publicului literar al vremii, de o poezie care urmărea să asocieze valorilor specifice ale sugestivităţii multe elemente umoristice şi care se distingea printr-o muzicalitate cuceritoare şi originală. Recitită azi, lirica minulesciană se vădeşte în parte afectată de trecerea timpului. Un estetism pe alocuri ostentativ, cam pestriţ şi cam ţipător, alteori atitudinile unui poet înclinat să vadă viaţa ca un simplu joc, o anume atracţie pentru artificios fac într-adevăr unele din versurile lui Minulescu inactuale. La o cercetare analitică a creaţiei sale în lumina principiilor marxist-leniniste de reconsiderare a moştenirii literare, se pot

disocia, însă, numeroase aspecte viabile, care definesc locul real ocupat de Ion Minulescu în istoria poeziei româneşti de după 1900, contribuţia lui înnoitoare în domeniul a ceea ce numim *limbajul liric* şi, de asemenea, în domeniul umorului poetic.

Deşi în aparenţă lipsită de dificultăţi, problema caracterizării personalităţii lui Minulescu, a încadrării ei în contextul literar al momentului cînd se afirmă nu este chiar atît de simplă. În general, critica literară mai veche l-a afiliat pe autorul *Romanţelor pentru mai tîrziu* tradiţiei simbolismului francez. Desigur, sînt multe argumente care pledează în favoarea unei astfel de păreri (între ele, numeroasele declaraţii şi mărturisiri ale poetului însuşi). Totuşi, examinarea mai îndeaproape a resorturilor lirismului minulescian impune unele delimitări, pe care comentatorii cei mai pătrunzători ai poetului le-au consemnat. De fapt, abia de la acest punct înainte discuţia devine interesantă. Eugen Lovinescu — totdeauna foarte sever în judecăţile despre Minulescu[1] — îl consideră în *Isto-*

[1] Cf. *Critice,* ediţia a II-a, vol. I, Alcalay, 1920; *Critice,* ad. definitivă, vol. II *(Metoda impresionistă),* Ancora, 1926; *Critice,* vol. VII *(Literatura nouă),* Ancora, 1929 etc. De asemenea, vezi portretul moral pe care i-l face E. Lovinescu poetului în primul volum al *Memoriilor* sale (Cugetarea, 1930, p. 239—245), portret lipsit de orice element simpatetic, oscilînd între relatarea de mici anecdote, din care se extrag concluzii dilatate şi caracterizări de felul următor: „În I. Minulescu — spune criticul memorialist — se răsfaţă numai egoismul *jouisseur* cel mai cinic din literatura noastră, fără nici o distincţie între permis şi nepermis, între moral şi imoral, egoism primar, afirmat sub forme bonome şi spirituale, dar nu mai puţin categoric în a reclama orice ca un drept al său firesc şi, ignorîndu-se aparent pe sine, în a înfiera cu truculenţa lui obişnuită egoismul, imoralismul, cinismul altora, văzute prin lumina diformatoare a propriei personalităţi".

ria literaturii române contemporane (1900—1937) „adevăratul stegar al mişcării simboliste", deşi face remarca restrictivă că poezia lui e „de un simbolism mai mult exterior şi mecanic". Pornind de la ideea că „simbolismul nu poate fi popular", Lovinescu afirmă că Minulescu se află „în situaţia paradoxală de a-l fi făcut pe înţelesul tuturor şi de a-i fi popularizat metodele". În *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941), G. Călinescu schiţează o imagine extrem de interesantă a lui Minulescu, văzut ca practicînd un simbolism de factură comică. Poetul ar fi un sentimental care se complace în a debita enormităţi cu un aer serios, ceea ce sugerează metafora critică a unor tipuri caragialeşti ajunse să se exprime liric. Uneori rău înţeleasă — căci, de fapt, nu există în ea nici o nuanţă peiorativă — formularea călinesciană a făcut carieră: „Ion Minulescu (literar vorbind) este un tip caragialian, tînărul muntean volubil, facil emotiv, incapabil de a lua ceva în serios, producător neobosit de mofturi. Poeziile lui Minulescu decurg din stilul familiar, prăpăstios francizant al cafenelei bucureştene, aşa cum foarte adesea pariziana *chanson* e scrisă în argot. Ele trebuiesc zise, precum trebuie jucate momentele lui Caragiale, fiindcă Ion Minulescu este în bună măsură un Mitică, un Caţavencu şi un Eleutheriu Popescu deveniţi lirici. El nu e umoristic în intenţie, deşi efectul e savoarea, ci, ca şi Anton Pann, nu-şi poate traduce sublimităţile decît în limbajul lui special, convins şi burlesc." Punctul de vedere al lipsei de intenţionalitate umoristică — pe care, de altfel, se sprijină întreaga analiză a lui G. Călinescu — ni se pare, totuşi, contestabil. Dacă la început elementul de exagerare comică se va fi infiltrat, discret şi neobservat, în ţesătura fastuoasă,

cu motive exotice şi familiare sau banale (combinaţie cam barocă) a poeziilor minulesciene, e cert că în timp poetul a căpătat conştiinţa mijloacelor sale, a structurii talentului său, făcînd umor deliberat şi neechivoc. Simbolismul lui Minulescu, G. Călinescu îl identifică substanţei sonore a versurilor, efortului spre muzicalitate, socotind că „sonoritatea exterioară nu împiedecă vagul simbolist". O asemenea afirmaţie lărgeşte, însă, peste măsură sfera conceptului de simbolism.

Tudor Vianu[1] se întreabă şi el dacă Ion Minulescu a fost un poet cu adevărat simbolist. „Făcînd abstracţie de... mijloacele minulesciene", răspunsul la această întrebare „nu poate fi dat în sens pozitiv"... „Adevărata poezie simbolistă a fost o formă a liricii indirecte... Simbolismul a însemnat, prin această îndrumare a lui, un gest al rezervei şi discreţiei lirice, un pas către intimitatea mai adîncă a conştiinţei, o reacţie antiretorică... N-a existat însă un alt poet mai retoric ca Ion Minulescu. Sub învelişul manierelor lui simboliste, adevărata fire a poeziei sale ni se dezvăluie abia atunci cînd o înţelegem ca pe o formă nu numai a limbii vorbite (ceea ce, în definitiv, stă în firea oricărei poezii), dar a limbii declamate. De aici porneşte, împreună cu muzicalitatea ei contagioasă, toleranţa ei pentru locurile comune ale limbajului, enumeraţiile şi amplificările ei retorice, mulţimea interjecţiilor şi antitezelor ei, forma ei adresată."

N-am fi de acord decît parţial cu E. Lovinescu cînd afirmă că succesul poeziei lui Minulescu venea „de la muzicalitatea ei exterioară", de la caracterul ei declamator ; credem că larga audienţă pe care şi-a

---

[1] *Figuri şi forme literare*, Casa şcoalelor, 1946, p. 122—123.

cîştigat-o în epocă provenea în tot atît de mare măsură de la substratul ei umoristic. Poetul era urmărit de un demon al poantei, al cuvîntului de spirit. Viabile în poezia minulesciană — reevaluată dintr-o perspectivă actuală — sînt tocmai fondul ei comic, jovialitatea ei neobosită, prin care transpar, din cînd în cînd, note de melancolie şi suav lirism. Făcînd parte din familia umoriştilor sentimentali, Minulescu este, într-o parte a operei lui, oricît de paradoxal ar părea, *un parodiator al simbolismului.* Nu ştim dacă poetul va fi fost conştient pe deplin de această împrejurare, dar, oricum, temperamentul lui extravertit şi simpatic, predispus la vorbărie şi glumă, dezinvolt şi „neserios", îl făcea inapt pentru solemnităţile iniţiatice ale simbolismului. Vivacitatea lui naturală, sociabilitatea lui generoasă sparg astfel cadrele unei estetici „aristocratice", esoterice. Se ştie că exagerarea este un mod al ironiei. Acumularea a numeroase noţiuni, în genere abstracte sau abstractizate, exprimate prin cuvinte scrise cu majusculă şi subliniate (*Albastrul, Poem, Boemii, Triolet, Perpetuare, Sfîrşiturile, Defunctele dureri, Profet, Calvar, Faraonii, Nebunul Cuminţii, Tricolorul Nebuniei, Cînt* etc.), frecventele imagini legate de cifre aşa-zis fatidice, ca *trei* sau *şapte,* — toate acestea incluse în versuri sonore, debitate pe un ton de pontificală oratorie, nu conduc decît incidental spre vagul simbolist, realizînd în schimb un special amestec de sugestie obsesivă şi efecte de umor poetic, din ce în ce mai pregnante pe măsură ce poetul se dezvoltă. Stilul enumerativ (se juxtapun noţiuni dintre cele mai diverse, pînă la eteroclit) poate fi şi al unui retorism care se autopersiflează. Nuanţa umoristică nu e absentă uneori nici din exotismul prea evident verbal, bazat pe acumu-

larea de numiri geografice sonore, procedeu în care trebuie să recunoaştem un punct de interferenţă al manierei simboliste cu aceea parnisiană (Estremadura, Alicante, Xeres, Golgota, Antile, San-Salvador, Sahara, Babilon, Ninive, Siracuza, Citera, Lesbos, Corint, Boston, New York, Ecbatana, Bassora, Guadalquivir, Londra etc.). Numeroasele jocuri de cuvinte, asociaţiile bombastice, citaţiile franceze, faconda neologistică, aluziile uşor licenţioase — toate acestea definesc o artă poetică stînd în mare măsură sub semnul comicului liric, al unei graţioase şi petulante fantazii [1].

Analiza unui exemplu — să luăm *Romanţă policromă,* din volumul *De vorbă cu mine însumi* — va da un contur mai precis celor afirmate. E un joc în jurul cuvintelor „a cere“ şi „a da“, ironizînd subtil dilataţia imaginativă a realităţii aşa cum o proiectează fantezia înfierbîntată a poetului îndrăgostit: „Nu-i cer nimic... / Şi totuşi, dacă-ar vrea / O, dacă-ar vrea să-mi dea ce nu-i cer încă! — / Ar face dintr-un lac o Marmara, / Şi dintr-un melc, un Sfinx săpat în stîncă. / Nu-i cer nimic... / Dar dacă-ar fi să-i cer / Ce-aş vrea să am şi ce-ar putea să-mi dea...“ etc. Subliniem pe *„ar putea să-mi dea“* pentru că tot ce-i va cere poetul iubitei ţine de domeniul unui imposibil

---

[1] Într-un articol publicat în 1927, la apariţia volumului *Spovedanii,* Perpessicius îl intuieşte just pe Ion Minulescu ca pe un poet „fantezist“, considerîndu-l „cel dintîi şi cel mai autentic dintre poeţii fantezişti ai nouei lirice româneşti“ şi atrăgînd atenţia asupra necesităţii de a-l înţelege prin raportare la această categorie specifică — „în planul său, de poet fantezist, trebuieşte vizitat şi înţeles“ Ion Minulescu. (Vezi Perpessicius, *Menţiuni critice,* II, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1934, p. 128—129.)

care se potențează comic: „Dă-mi tot ce crezi că nu se poate da, / Dă-mi calmul blond al soarelui polar, / Dă-mi primul crepuscul pe Golgota / Și primul armistițiu planetar. / Dă-mi paradoxul frumuseții tale, / Dă-mi prorocirea viselor rebele, / Dă-mi resemnarea strofelor banale / Și controversa versurilor mele. / Dă-mi A.B.C. al vieții subterane, / Dă-mi simfonia flauturilor mute, / Dă-mi tălmăcirea buzelor profane / Și rebusul icoanelor tăcute. / Dă-mi prețul primei victime-a femeei, / Dă-mi simbolul opalului și-agatei, / Dă-mi ritmu-nveninat al Salomeei / Și tusea-n *fa minor* a Traviatei" etc. Avem de-a face, la Ion Minulescu, cu un caz de verbozitate, de inflație verbală? De cele mai multe ori nu, pentru că rostogolirile de cuvinte sunătoare, de formule pretențioase definesc postura de mimă hilară a poetului, convergînd spre un efect *umoristic,* dar și *liric* totodată. Căci umorul minulescian e prin excelență liric, se adresează, adică, sensibilității cu mijloacele specifice de evocare poetică. De aici și posibilitatea ca o astfel de poezie să fie receptată unilateral, uneori ca pur lirică, exagerîndu-i-se latura sentimentală, alteori — deși acest caz a fost mai rar — ca predominant funambulescă, iar alteori ca o creație în care liricul autentic e înăbușit și distrus de comic. Oricum, imixtiunea aceasta de modalități și intenții artistice a fost, nu o dată, condamnată în termeni categorici. Exprimînd un punct de vedere nu singular, Arghezi făcea, în 1914, procesul „minulescianismului" cu argumentele menționate mai sus. [1]

---

[1] *Tablete de cronicar*, E.S.P.L.A., 1960, p. 39—47. E reprodusă aici o cronică din 1914, în care, cu incisivități de pamflet necrutător, poezia minulesciană este demontată piesă cu piesă, demonstrîndu-se caracterul ei facil, făcut dintr-o „frazeologie

Deşi nu fusese de loc un simpatizant al poeziei lui Minulescu, o dată depăşite solicitările luptelor literare care exclud nuanţele, Arghezi avea să revină asupra autorului *Romanţelor pentru mai tîrziu.* În tableta din *Adevărul* (LX, nr. 16.543, din 17 aprilie 1946), la doi ani după moartea poetului, Arghezi cerea editarea unei antologii Ion Minulescu, iar un an mai tîrziu, tot în *Adevărul* (LXI, nr. 16.836, 11 aprilie 1947), recunoscînd că : „...N-am avut acele aderenţe de ambianţă pe care le cultivă prieteniile şi înrudirile apropiate, dar am fost atras de politeţea lui caldă, de genul lui de omenie civilizată, de un fel de camaraderie particular..." mărturisea, făcînd, în stilul lui de străluciri pătrunzătoare, o caracterizare a artei minulesciene, plină de sugestii preţioase : „...N-aş putea să ascund că de Ion Minulescu mă animă şi o simpatie regională... Poetul era oltean din Slatina. Pentru tot ce-i oltenesc am o slăbiciune congenitală. De-abia ieşiţi din precupeţie, juveţii de peste Olt, deştepţi, îndrăciţi şi independenţi, au dat dovezi de sensibilităţi inedite şi o scriptură revelatoare, îmi convine să cred, de cea mai originală calitate. Oltenii-s felibrii valahi, şi Minulescu e Mistralul lor. Lăutari de la Jii, struniţi-vă viorile şi cîntaţi ! Poetul nu a murit !"

Caracterul dual al poeziei minulesciene — lirism şi umor — a fost sesizat şi de Lovinescu, fără însă ca acesta să descopere şi să valorifice unitatea acestor

---

pretenţioasă" de „gazetar versificator", dintr-un „verbalism... insipid" etc. Interesant de notat faptul că — deşi condamnat fără menajamente pentru aceasta — poetul e intuit aici ca un tip caragialean „răzbit în simbolism, în poezie", ceea ce prefigurează punctul de vedere al lui G. Călinescu din *Istoria literaturii române.*

aspecte, complementaritatea lor, în care stau, în definitiv, farmecul şi originalitatea formulei poetice. Vorbind de *Romanţe pentru mai tîrziu* (în Critice, vol. I, 1920, p. 96), Lovinescu spunea că Minulescu „e poet prin rara bogăţie a imaginilor cam căutate, dar încă destul de frumoase, şi mai e poet prin armonia mecanică a versurilor lui... În d. Minulescu, alături de poet, mai e însă şi un *fumist*. Lîngă versuri simţite, găsim versuri nesincere, simple jocuri de cuvinte ale unui funambul." Acelaşi Lovinescu, în „ediţia definitivă" a *Criticelor* [1], îşi revizuia — după obiceiul său, pentru care a fost de atîtea ori mustrat de confraţi — părerea iniţială şi recunoştea că „prin abundenţa sonoră a limbii, prin anumite obsesii verbale şi procedee funambuleşti, este neîndoios că poezia minulesciană reprezintă un punct de plecare în evoluţia poeziei noastre".

Fondul liric al poeziei lui Minulescu vine dintr-o nostalgie, din căutarea unei compensaţii imaginative, ca reacţie faţă de urîtul vieţii cotidiene burgheze, faţă de limitările şi prohibiţiile sufocante. Pentru a-l înţelege adecvat pe Minulescu e necesar de reamintit că perioada simbolistă a generat, alături de o literatură a evaziunii şi sublimării, cu toată „metafizica" ei estetică, şi o literaură, mai puţin studiată, de critică a evaziunii, de rechizitoriu al compensaţiilor imaginative. Sublinierea precarităţii refugiului în lumi transcendente, încercarea de a distruge iluziile ceţoase e o direcţie ilustrată pe o întreagă gamă, de la patetic la ironic. Umorul modern, cu tehnica reducţiei la absurd, cu amestecul de planuri şi voluptatea răs-

[1] E. Lovinescu, *Critice*, ed. definitivă, vol. II, Ancora, 1925, p. 33.

turnării locurilor comune, ia naştere — nu trebuie să uităm — în sînul simbolismului (Alfred Jarry, de pildă). Modalitatea parodică, dintr-un impuls de a distruge miturile şi mistificările „poetice", e răspîndită la unii dintre simboliştii cei mai tipici, cum ar fi Jules Laforgue, căruia Minulescu îi este, evident, foarte îndatorat. Pe o astfel de linie se dezvoltă creaţia minulesciană, care tratează cu nuanţe de umor sentimental şi uneori de burlesc marile teme lirice (printre care erosul, cu o predilecţie nedezminţită).

Impulsul spre evaziune este, însă, uneori mai puternic la Ion Minulescu decît atitudinea sa critică — explicită sau implicită — faţă de ispita migraţiunilor imaginative. Dacă dorinţa de evadare poate fi considerată, iniţial, ca o reacţie de apărare în faţa prozaismului „civilizaţiei" (de tip capitalist), unilateralizarea ei duce, în ultima instanţă, la o desprindere de realitate, la ignorarea dureroaselor contradicţii ale vieţii burgheze, cu consecinţe uşor de descoperit în plan artistic : plutire în zone nedeterminate, rarefiere a mesajului, artificialitate, cult al formelor „în sine" etc. O parte a operei minulesciene se resimte de asemenea deficienţe, pe care retorismul, stînd sub semnul unui ideal al eufoniei, le scoate uneori în evidenţă.

Fireşte, nu pe o asemenea linie trebuie căutat adevăratul Minulescu, a cărui contribuţie la dezvoltarea poeziei româneşti din primele decenii ale veacului este dintre cele mai importante. Nu scutit de excese estetizante (care-şi pun pecetea şi aupra creaţiei altor poeţi din cadrul reacţiei antisemănătoriste de după 1900), inegal uneori, poetul *Romanţelor pentru mai tîrziu* aduce în lirica noastră o sensibilitate vie şi inteligentă, care se valorifică, aşa cum am subliniat şi mai înainte, în special în direcţia umorului sentimen-

tal, cristalizat într-o formă poetică de o certă originalitate. Oricine l-a citit pe Minulescu, resimţind farmecul muzicalităţii sale (fie ea „exterioară", „mecanică" etc.), va recunoaşte versuri sau poezii ale sale, chiar fără indicaţia autorului, după timbrul specific, după cadenţa lor, după felul imaginilor şi al cuvintelor — semne distincte ale unei puternice personalităţi artistice.



Ion Minulescu s-a născut în noaptea de 6 spre 7 ianuarie 1881, în Bucureşti, într-una din casele tatălui său, situată în strada Covaci nr. 15. Era copilul postum al lui Tudor Minulescu, negustor pielar, mort în noaptea Anului nou 1881, în timpul petrecerii de revelion, probabil din pricina unui atac de apoplexie. Tudor Minulescu era oltean, ca şi soţia lui, Alexandrina Ciucă, fiica lui Ştefan Ciucă, cavaf din Slatina. Viitorul poet trebuia să se nască la Slatina, în casa bunicilor din partea mamei, dar decesul tatălui şi condiţiile meteorologice ale unei ierni aspre, viscoloase, care provoacă înzăpezirea trenurilor, împiedică pe văduva lui Tudor Minulescu să părăsească Bucureştii[1]. Anii copilăriei Ion Minulescu şi-i petrece la

---

[1] Pentru această succintă reconstituire a biografiei lui Ion Minulescu, am folosit, în principal, mărturisirile cuprinse sub titlul *Nu sînt ce par a fi...* (*Revista Fundaţiilor*, VIII, nr. 10, oct. 1941, p. 55—78), care au fost redactate pe baza unor anterioare interviuri publicate în diferite reviste, extrăgînd, adeseori, pasaje întregi din acestea, fără vreo schimbare. A fost utilizat, de asemenea, romanul autobiografic *Corigent la limba română*. O serie de alte mărturii şi documente etc. vor fi citate în cursul expunerii.

Slatina. Femeie tînără — avea 20 de ani cînd îl născuse —, mama lui se recăsătorește, nu peste mult timp de la moartea primului soț, cu un căpitan de cavalerie, Ion Constantinescu. Ion Minulescu urmează școala primară și șase clase gimnaziale la Pitești, revenind în vacanțe la Slatina. Primele manifestări literare datează din perioada liceală (1896—1897) [1]. Împreună cu colegul său A.Gherghel, poetul adolescent încearcă să scoată o revistă literară — un *Luceafăr* [2] — în Pitești, care dispare după primul număr, tinerii redactori fiind violent muștruluiți de directorul școlii, care aflase cu uimire și indignare de acțiunea lor „reprobabilă". Ion Minulescu, mai întîi corigent, apoi repetent — circumstanțele au fost povestite pe larg și cu haz în romanul *Corigent la limba română* — este silit să părăsească Piteștii. Vine la București, unde se înscrie intern la pensionul particular „Brânză și Arghirescu", trecînd două clase într-un an — a VI-a și a VII-a. În 1899, primește diploma de absolventă de la comisia examinatoare reunită la pension și-și ia bacalaureatul.

---

[1] În 1897, sub pseudonimul (I. M.) Nirvan, apar primele producții poetice ale lui Ion Minulescu, în revista *Povestea vorbei* (I, nr. 28, din 20 aprilie 1897, și nr. 29, din 27 aprilie 1897). În *Foaia pentru toți* (I, nr. 49, din 26 noiembrie 1897), poetul semnează I. Minulescu Nirvan. Înregistrăm și în 1898 colaborarea sa la *Foaia pentru toți*, II, nr. 12, 28, 47, 50.

[2] Menționată în însemnările autobiografice ale poetului, această revistă nu este înregistrată printre periodicele aflate în colecția Bibliotecii Academiei R. S. România.

În 1900 — are 19 ani deci — pleacă la Paris spre a urma Dreptul[1]. Renunţă, însă, curînd la intenţiile studioase şi-şi petrece vremea mai mult în mediile boemei artistice pariziene, care exercită o adevărată fascinaţie asupra lui. În vremea aceasta (1900—1904), se află la Paris un grup destul de numeros de tineri artişti români, cu care Minulescu întreţine relaţii de prietenie : Gh. Petraşcu, Camil Ressu, Cecilia Cuţescu-Storck, Jean Steriadi. Tot acum cunoaşte poetul pe actorii Maria Ventura şi Tony Bulandra. În Parisul animat, trepidant al începutului de secol, Minulescu zăboveşte în cafenelele literare şi în faimoasele cabarete, cheltuindu-se în discuţii zgomotoase, cu verva lui simpatică şi puţin fanfaronă, care l-a făcut, după întoarcerea în ţară, timp de peste treizeci de ani, una dintre figurile aproape intrate în legendă ale cafenelei bucureştene.

Şederea în Franţa înseamnă, pentru biografia poetică a lui Ion Minulescu, revelaţia simbolismului. În ultimii ani de liceu, la Piteşti, îi descoperise pe Duiliu Zamfirescu şi pe Macedonski, iar la Bucureşti, după cum mărturiseşte, „sensibilitatea mea artistică începe să-şi lărgească deodată orizonturile şi să-mi deschidă porţi nebănuite încă. Aici reuşesc să-mi verific gustul pentru poeziile lui Ştefan Petică şi cîteva din ale lui Iuliu Săvescu.“ [2] La Paris, Minulescu citeşte cu pasiune pe simboliştii francezi şi pe precursorii lor (Baudelaire, Lautréamont, Aloysius Bertrand etc.). „Găsisem un bogat material poetic, construit în

---

[1] Pentru perioada pariziană, în *Nu sînt ce par a fi...*, *Revista Fundaţiilor*, VIII, nr. 10, 1941. Vezi şi *De vorbă cu Ion Minulescu*, *Adevărul literar şi artistic*, XVIII, seria a III-a, nr. 852, 4 aprilie 1937, p. 11.

[2] *Nu sînt ce par a fi... Revista Fundaţiilor*, nr. cit., p. 62.

formule noi, în imagini surprinzătoare, cu repetiţii obsedante, cu efecte onomatopeice şi mai ales cu ecourile proaspete şi puternice ale unei muzici străine, care trebuia să devină mai tîrziu chiar muzica mea." [1] Prototipul ideal al unei astfel de poezii — cu acea minulesciană retorică autoironică, cu acea ostentaţie deliberat umoristică, dar nu lipsită de accente mai grave — îl va afla poetul în Jules Laforgue — „sub a cărui zodie poetică aveam să-mi croiesc primele directive conştiente" [2]. Minulescu e sensibil şi la ceea ce numeşte „grivoazerie franceză şi cinism occidental", identificate în versurile unui Tristan Corbière. O certă influenţă asupra formaţiei sale poetice o exercită — după cum recunoaşte chiar el — simboliştii belgieni Emile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Charles van Lerberghe.

Tînărul bard care hoinărea pe marile bulevarde pariziene era un bărbat voinic, amplu, cu barbă şi cu ochelari *pince-nez* ; aşa ni-l înfăţişează portretul lui Galanis (aflat în colecţia Ion Minulescu). În cămaşă şi vestă, cu o cravată *papillon,* aşezat pe un scaun înalt, poetul pare a fredona, cu un aer transportat, o melodie, acompaniindu-se la ghitară ; e o postură semnificativă pentru autorul *Romanţelor pentru mai tîrziu.* Întors în 1904 la Bucureşti, Minulescu continuă să-şi păstreze, un timp, barba roşcată. Poza de boem ostentativ, stilul vestimentar cam ţipător — *pour épater le bourgeois* — permanenta agitaţie, care-i face pe unii să-l considere un excentric, con-

---

[1] *Nu sînt ce par a fi..., Revista Fundaţiilor,* nr. cit., p. 64.
[2] *Ibidem.*

centrează repede asupra lui atenţia clienţilor de la una din cafenelele literare cele mai frecventate ale Bucureştilor (ţinută de *papa* Kübler). Din diferite evocări memorialistice (Victor Eftimiu, D. Karnabatt etc.), aflăm că la Kübler — strada Imperială, colţ cu Calea Victoriei — se adunau scriitori ca Dimitrie Anghel, St. O. Iosif, Ilarie Chendi, Panait Cerna, I. Dragoslav, Andrei Naum, C. Sandu-Aldea, Ion Adam, Ion Bîrseanu, N. N. Beldiceanu, Al. Cazaban, D. Nanu, Corneliu Moldovanu, N. Dunăreanu, Carol Ardeleanu etc. Consumatorii erau împărţiţi în două tabere, după cum îşi aminteşte Minulescu : „cea tradiţionalistă şi cea modernistă" — fiecare avîndu-şi „mesele ei, unde se discuta tot aşa de zgomotos şi se consuma tot aşa de timid". Victor Eftimiu, care-l cunoaşte pe Minulescu din acei ani, îl descrie pe proaspătul întors de la Paris ca pe „un poet cu barba roşcată, cu şapcă şi ochelari... Exuberant, familiar, cu gesturi largi, dezordonate, cu ţipete stridente, cîntăreţul *Romanţelor pentru mai tîrziu* năvălea ca un torent..." [1] Nu fără dificultăţi izbuteşte Minulescu să publice în revistele vremii. Ovid Densuşianu, care scotea de la 1 februarie 1905 *Viaţa nouă*, revistă simbolistă mai ales prin orientarea teoretică, e nemulţumit de versurile lui Minulescu, pe care i le înmînează

---

[1] Victor Eftimiu, *Amintiri şi polemici*, Cultura românească, 1942, p. 71—76, în evocarea intitulată *Parodiind pe Minulescu*. Victor Eftimiu îşi mărturiseşte, în această amintire, calda apreciere faţă de poezia lui Ion Minulescu, definită ca „un fermecător amestec al contribuţiei simboliste cu arta şansonetiştilor". „Literatura românească — scrie în continuare V. Eftimiu — se împrospăta, se înviora la adierile, la freamătul, la suflul vijelios al lui Ion Minulescu"... (*Op. cit.*, p. 73.)

Petre Haneş, fost pedagog la pensionul unde-şi terminase poetul studiile gimnaziale [1].

De altfel, producţia anilor parizieni şi a perioadei imediat următoare nu e încă eliberată de formele tradiţionaliste. Motivele simboliste (parcurile, muzica etc.) sînt tratate cu mijloace destul de modeste. În 1905 (poezia *În pribegie, Viaţa nouă,* I, nr. 6, p. 125), I. Minulescu îşi mai amestecă glasul poetic „în schimbare" într-un cor întreg al „dezrădăcinaţilor", emiţînd duioase lamente cu privire la condiţia lui de om înstrăinat de satul natal : „Şi de-o fi să mă-ntorc iarăşi, iarăşi să mă vază-n sat, / N-o să vrea să creadă nimeni că sînt eu — că-i cel plecat ; / Nimeni n-o să mă cunoască, şi-ochii reci ai tuturor / Vor privi-n-cruntaţi streinul poposit în satul lor". În versuri de o nostalgie grandilocventă, pribeagul se adresează mării : „Du-mă, mare, tu, ce alt' dată m-ai purtat de-atîtea ori, / De cu ziuă pînă-n noapte şi din noapte pînă-n zori, / Şi mi-ai dat să beau otrava dulce-a ducerii-n neştire / Şi m-ai legănat în visuri, în extaz şi-n nesimţire ; / Du-mă iar în zarea-n care tu doar poţi să mă mai duci / Şi mă-ngroapă-n cimitiru-ţi fără flori şi fără cruci..."

În astfel de compuneri, poetul *Romanţelor* se întrezăreşte doar vag, şi rezerva lui Densusianu — de care pomeneşte Minulescu — ni se pare pe deplin legitimă. Formula lirică minulesciană se cristalizează totuşi repede, după cum o dovedesc versurile publicate în

---

[1] Vezi interviul lui Ion Minulescu din *Rampa,* XIII, nr. 3.124, 25 iunie 1928, p. 1, 3. Totuşi, cronologic vorbind, primele versuri de după întoarcerea sa de la Paris le publică în *Viaţa nouă* (I, nr. 6, din 15 aprilie 1905, şi nr. 8 şi 13, acelaşi an, alternativ cu fragmente de proză sub titlul *Din jurnalul unui pribeag,* nr. 10 şi 14—15, 1905).

1906—1907. Lipsa de invenţie metaforică — evidentă din poeziile timpurii — Minulescu o va compensa prin orchestraţia sonoră a *Romanţelor* sale, prin acea înclinaţie specifică — atitudine a eului liric — la început involuntar, apoi conştient umoristică.

În ciuda caracterului lor „modern", violent neologistic, făcut să supere urechea multor contemporani obişnuiţi cu sunetele domoale şi neaoşe ale idilelor semănătoriste, poeziile minulesciene şi-au găsit găzduire în publicaţiile vremii. Desigur nu fără unele dintre neplăcerile fireşti în cazul oricărui debut.

De la 1 ianuarie 1906, autorul *Romanţelor* pătrunde în coloanele *Vieţii literare*. „După îndelungate tratative, mai mult diplomatice decît literare, reuşesc să public în *Viaţa literară şi artistică* a lui Ilarie Chendi — care se găsea în ceartă cu *Semănătorul*, patronat de N. Iorga, — poezia *Celei care minte*, pe care o prezentasem ca tradusă după un papirus egiptean." [1] Multe dintre *Romanţele pentru mai tîrziu* apar în revista lui Chendi, care — ceea ce se întîmpla rar pe atunci — oferă din cînd în cînd poetului remuneraţie pentru compunerile sale [2]. Încă înainte de apariţia primului său volum — în aprilie 1908 —, numele lui Minulescu începe să circule, versurile sale să fie preţuite de unii, zgomotos contestate de alţii. De pe acum se pun bazele a ceea ce Tudor Vianu numea odată „industrie a parodiei minulesciene" [3]. Un detaliu amuzant de istorie literară îl furnizează, în această ordine, mărturia lui Victor Eftimiu, care recunoaşte că primul său succes poetic l-a constituit

---

[1] *Nu sînt ce par a fi...*, *Revista Fundaţiilor*, nr. cit., p. 70

[2] *Ibidem.*

[3] Postfaţă la volumul *Versuri* de Ion Minulescu, E.S.P.L.A., 1957, p 250.

o parodie după Minulescu, *Romanța celor trei sarmale* [1]. Parodia apăruse în revista umoristică *Belgia Orientului* [2], și versuri ca „Sarmale verzi, / Chiftele blonde, / Cîrnați cu must și mititei... / Dar ori de cîte ori umbla-vei, / Din Dealul Spirei pînă-n Tei — / N-ai să auzi din drîng, / Din cobze, / Din mandoline / Și țambale / Decît romanța fără vorbe, / Romanța celor trei sarmale..." făcuseră repede ocolul Bucureștilor.

Deși promovat de reviste reprezentînd tendințe diverse sau chiar adverse (Minulescu publică la *Viața literară și artistică*, dar și în *Convorbiri critice*, ale lui M. Dragomirescu, în *Sămănătorul*, în *Viața romînească*, apoi în *Flacăra* lui C. Banu etc.), critica se arată, cu unele excepții, destulă vreme nereceptivă față de puternica originalitate a poetului, care pare mulțumit de prețuirea ce i-o arată marele public. Excelent recitator — după cît se spune —, el își interpreta cu brio propriile producții poetice, fiind răsplătit cu prilejul diferitelor șezători la care era invitat să participe de aplauzele și ovațiile unui auditoriu entuziast.

Din 1906 datează începuturile prieteniei lui Ion Minulescu cu Dimitrie Anghel, cunoscut la cafeneaua Kübler. Iarna aceluiași an o vor petrece cei doi poeți la Constanța, ca funcționari, exilați pe țărmurile

---

[1] Cf. *Tribuna* (Arad), XIII, nr. 123, din 9/22 iunie 1909. *Însemnări: Ion Minulescu*, de V. Eftimiu, text datat de la Paris.

[2] *Belgia Orientului*, V, nr. 189 din 13 septembrie 1907, p. 3. În evocarea citată mai sus din volumul *Amintiri și polemici*, V. Eftimiu se referă la ecoul parodiei sale, relatînd printre altele că „Mitif, poetul florilor (D. Anghel), de cîte ori lua masa cu Minulescu, îl tachina, întrebînd chelnerul: Aveți sarmale verzi, chiftele blonde, cîrnați cu must și mititei?"

Pontului Euxin. Rodul acestei prietenii sînt traducerile, în colaborare, din Albert Samain, Charles Guérin, Henri Bataille şi Henri Régnier, apărute sub pseudonimul Gabriel Sutzu, în *Viaţa literară şi artistică* şi în *Sămănătorul*, iar mai tîrziu, în 1935, adunate într-o elegantă plachetă *in quarto* de către Ion Minulescu. Popasul tomisan al poeţilor se prelungeşte în ecourile marine pe care le aflăm în volumele lor — *Fanteziile* lui D. Anghel, 1909, şi *Romanţele pentru mai tîrziu* ale lui Minulescu, 1908. Despre această perioadă Anghel va păstra o amintire plăcută, pe care o evocă în *Aducerile-aminte*, din *Povestea celor necăjiţi*, unde vorbeşte de Ion Minulescu ca de un liric al cărui vers are o „muzicalitate neîntrecută".

Crezul estetic al poetului este de pe acum afirmat şi în termeni teoretici. Arta trebuie să fie novatoare, să se opună oricărei inerţii tradiţionale. Acesta este sensul articolului-program *Aprindeţi torţele*, cu care se deschide *Revista celorlalţi*, de sub direcţia lui Ion Minulescu [1]. Efemera publicaţie, în care semnează, în afara iniţiatorului ei, Mihail Cruceanu, Eugeniu Ştefănescu-Est, N. Davidescu, Eugeniu Speranţia, reprezintă direcţia simbolistă.

Colaborarea la diferite reviste ale vremii îl face pe poetul *Romanţelor* să se apropie de grupurile scriitoriceşti care gravitau în jurul publicaţiilor. În mărturisirile din *Nu sînt ce par a fi*, Minulescu evocă „sîmbetele literare" de la *Convorbirile critice* ale lui Mihail Dragomirescu, care îi prilejuiesc cunoştinţa şi prietenia lui Liviu Rebreanu, Corneliu Moldovanu,

---

[1] *Revista celorlalţi*, trei numere (20 martie, 1 aprilie şi 10 aprilie 1908).

Emil Gîrleanu, Mihail Sorbul, Dim. Nanu, Ath. Mîndru, Dragoslav. De această perioadă se leagă amintirea „intervenţiei pline de autoritate a lui Caragiale“, care, de la Berlin, îl întreba pe mentorul *Convorbirilor critice* despre poetul începător, exprimînd un entuziasm nereţinut pentru o poezie ca *În oraşul cu trei sute de biserici*. Textul acestei scrisori nedatate (expediată, desigur, după iulie 1907) a fost comunicat colecţiei „Claudia Millian-Minulescu“ de către Şerban Cioculescu. Citām post-scriptumul care se referă la poet: „Rogu-te, cine o fi Ion Minulescu? *În oraşul cu trei sute de biserici* este ceva nepreţuit Ăsta nu mai e domnişoară! Ăsta e bărbat! Bravo lui! De mult n-am avut aşa impresie. Îl salut călduros şi-i mulţumesc pentru înalta plăcere ce mi-a făcut cu ciudatele-i versuri. Extraordinar! Dar despre el, mai pe larg, cînd voi avea plăcerea să te revăz. *De coeur, Caragiale.*“ [1] Interesantă este de consemnat preţuirea acordată de marele exilat voluntar unei poezii care este axată pe o idee polemică, antireligioasă, ca de altfel întregul ciclu de *Leturghii barbare,* inclus la sfîrşitul *Romanţelor pentru mai tîrziu.*

Acest prim volum al lui Ion Minulescu apare, după cum se ştie, în aprilie 1908, cu o copertă desenată de Iser, prietenul de o viaţă al poetului. Autorul se îngrijise, în mod evident, de înfăţişarea grafică a cărţii

---

[1] Poezia *În oraşul cu trei sute de biserici* a apărut în *Convorbiri critice,* I, din 1 iulie 1907, p. 607. Comentînd scrisoarea citată mai sus, în notele la volumul I. L. Caragiale, *Scrisori şi acte* (col. „Studii şi documente“), E.P.L., 1963, Şerban Cioculescu observă: „Caragiale l-a preţuit numai pe Minulescu dintre toţi colaboratorii *Convorbirilor.* Maniera lui, în versuri libere, îl va obseda în poezia *Litanie. Pentru sfîrşitul lumii,* scrisă cu ocazia rupturii lui Take Ionescu de conservatori“ (p. 49, nota 7).

sale de versuri, tipărită cu literă frumoasă pe hîrtie velină, într-un format elegant. Colaborarea pe această linie a poetului cu pictorul (al doilea volum, *De vorbă cu mine însumi*, 1913, are coperta şi desenele tot de Iser) constituie un moment relevabil în istoria graficii de carte româneşti.

În 1912, Ion Minulescu scoate a doua sa revistă, *Insula* [1], în jurul căreia grupează colaboratori ca G. Bacovia, Claudia Millian (care, la 11 aprilie 1914, va deveni soţia sa), Eugeniu Ştefănescu-Est, Adrian Maniu, Mihail Cruceanu, D. Iacobescu, M. Săulescu, N. Davidescu etc. Revista are un program, fără îndoială, simbolist — cum se poate deduce şi din prezenţa poeţilor mai sus enumeraţi în coloanele ei.

Minulescu, în afară de versuri, scrie proză (*Casa cu geamuri portocalii*, Alcalay, 1908, apoi *Măşti de bronz şi lampioane de porţelan*, 1920 etc.), medalioane critice despre poeţi francezi (Baudelaire, Rimbaud, Henri de Régnier etc.), se ocupă consecvent de cronica dramatică (din 1908 în *Viitorul*, din 1911 în *Rampa*, apoi, din 1920, în *România nouă* etc.), colaborează cu numeroase articole, adesea sub pseudonimul Koh-i-noor, în presa vremii. Începînd din 1920, închină o bună parte a eforturilor sale dramaturgiei (*Pleacă berzele*, 1921 etc.). Fără îndoială, însă, că partea cea mai rezistentă a creaţiei lui Minulescu, contribuţia lui în cadrul istoriei literaturii române o constituie poezia.

Am urmărit mai atent anii de formaţie ai poetului — pentru istoricul literar, cei mai interesanţi. Alte cîteva referinţe biografice sumare ar putea să con-

---

[1] *Insula* apare, ca şi *Revista celorlalţi*, numai în trei numere (18 martie, 25 martie, 5 aprilie 1912).

semneze cariera publică a lui Ion Minulescu, care ocupă diferite funcții, printre care și cea de director al Teatrului Național. Succesul larg al versurilor sale e consfințit și de acordarea Premiului național de poezie pe anul 1928. La 11 aprilie 1944, în Bucureștii cumplitelor bombardamente americane, Ion Minulescu încetează din viață.

Funcțiile oficiale nu l-au îndepărtat pe poet de viața boemei artistice a Bucureștilor, față de care simțea o atracție nedezmințită. Omul masiv, cu fața rotundă, cu ochii sclipind vioi sub ochelari, era unul dintre obișnuiții de la Capșa, unde, cu gesturi largi, cu talentul mimic pe care i-l recunoștea toată lumea, își risipea energia în discuții animate cu prietenii literați sau pictori. „Minulescu arbora întotdeauna un fular nou, bariolat, un pardesiu de croială exotică, o pălărie, o încălțăminte londoneză și niște mănuși de contrast, — și știa să le poarte, și toate îi veneau bine, ca unui bărbat de gust și într-adevăr frumos, a cărui frumusețe francă și masivă era mai cu seamă inteligentă“, scria Tudor Arghezi în tableta din 11 aprilie 1947, citată și mai înainte. Personalitate pitorească și foarte simpatizată a Bucureștilor dintre cele două războaie, poetul a continuat să asigure difuziunea liricii sale și pe cale orală, luînd parte, în diferite orașe ale țării, la șezători literare, cu succesul asigurat prin simpla prezență a numelui său pe afișe.

*

După cum s-a mai subliniat, în ambianța literară a epocii în care a scris, Ion Minulescu e un poet al civilizației, al citadinului. Inovația efectivă constă

mai mult în materialul lexical al poeziei sale, decît în ceea ce privește sfera tematică, în genere circumscrisă la motivele simboliste : parcurile, grădinile, corăbiile, călătoriile imaginare în regiuni exotice, cu nume sonore, somptuoasele ceremonialuri erotice, Arta (de aici citarea unor nume de poeți, pictori, compozitori pe care-i iubeau simboliștii). În postfața la volumul *Versuri* din 1957, Tudor Vianu arăta, pe bună dreptate, că Minulescu „a fost unul din acei care au făcut să cadă în desuetudine limbajul zis poetic. S-a exprimat în limba tuturor, primind printre cuvintele, printre locuțiunile sale, pe acelea ale graiului din orașe. Neologismele și locuțiunile lui neologiste fac parte din acest grai. Minulescu... a introdus, ba poate chiar a reabilitat prozaismul în poezie. Poetul îndrăznește să scrie : «Un zgomot de metal ne-a deșteptat / Exact în clipa cînd ne sărutam». Au intrat pe această cale, dar corespunzînd unei atitudini, numeroase efecte de umor, un mod de a prezenta aspectul grotesc al lucrurilor și situațiilor" etc.

Examinarea evolutivă a operei minulesciene duce la concluzia că preocuparea de a include în limbajul poetic elemente ale vorbirii colocviale cotidiene — utilizate pentru efecte comice — se accentuează pe măsură ce poetul devine mai conștient, am zice, de „specificul" artei sale. În *Romanțe pentru mai tîrziu*, lirismul solemn, tonul de oficiere nu sînt absente. Poetul cu ochii „plini de regrete și tristeți" este mesagerul profetic al unei arte noi, aspirînd „spre acel frumos întrezărit / În armoniile eterne, / Dintr-un sfîrșit / Și-un infinit..." Drumul lung străbătut spre contemporani, cărora le cere încununarea sa „cu foi de laur", l-a făcut pe acest pelerin al celor „patru vînturi / și patru puncte cardinale", să-și sfîșie „toga"

dăruită de Apolo. Poarta la care bate poetul, însă, „a rămas închisă la glasul artei viitoare“ (*Romanța noului venit*). Poate fi surprinsă în această poezie cu care se deschide întîiul său volum mișcarea retorismului minulescian, cu multele lui ramificații antitetice („coșmarul nepovestitelor povești“, „culoarea decoloratei nebunii“ etc.). Acceptînd idealul muzical al simbolismului — *„De la Musique avant toute chose“*, prescria Verlaine —, Minulescu ignora preceptul antiretoric exprimat în aceeași *ars poetica: „Prends l'éloquence et tords-lui son cou“*. Poezia lui, sonoră, e construită pe cîteva noțiuni fundamentale, tratate într-o viziune alegorică (în care o anumită convenție e respectată totdeauna: poetul are „togă“, „sandale“, străbate un drum lung, bate la porți ce-i rămîn zăvorîte etc.). Alegorismul, ermetizant în epocile mai vechi ale literaturii, pentru că implica un sistem de referințe și raporturi codificate, pe care doar inițiații îl puteau cunoaște în complexele lui ramificații, a devenit în timpuri mai apropiate de noi un procedeu clar, de unde și frecventa lui asociere cu retorismul, care, esențial, înseamnă dorință de a transmite cît mai eficient un anumit mesaj intelectual (retorismul în sensul bun al cuvîntului e unul dintre mijloacele artei adresate, deschise). Discursul liric minulescian are meritul de a împleti o serie de trăsături originale. G. Călinescu remarca fin că elementele artei lui Minulescu trebuie deduse dintr-o filiație a poeziei cîntate. Romanțele lui prezintă într-adevăr unele puncte comune cu genul acesta de muzică sentimentală. Fiecare are un unic motiv central — ușor de identificat —, care este dezvoltat într-o succesiune perfect inteligibilă, cu reluări și repetiții, dar și cu o varietate de formule evocatoare, antiteze, asocieri neaștep-

tate etc. Numeroase cuvinte, expresii, construcţii imagistice capătă într-o astfel de poezie o funcţie *mnemotehnică,* problema expresivităţii căzînd oarecum într-un plan secundar. Punctul de plecare este o afirmaţie, o interogaţie, un îndemn, concentrate într-o formulă, care va reveni şi în jurul căreia se structurează întregul poem. Cîteva exemple. În *Romanţa noastră* apare ideea unei călătorii (alegorie a vieţii) care continuă căutarea şi avînturile moştenite de la străbuni. Prima parte e construită în jurul versului tipic de romanţă: „Pe-acelaşi drum, / Mînaţi de-acelaşi îndemn nefast al năzuinţii, / De-aceleaşi neînţelese-avînturi spre tot mai sus, / Pe-acelaşi drum / Pe unde ieri trecură, poate, / Străbunii noştri / Şi părinţii" etc. Urmează, într-o dezvoltare logică previzibilă, partea construită în jurul versului: „Porni-vom tineri ca *Albastrul* imaculatelor seninuri", repetat şi el de cîteva ori. Călătoria — viaţa — are însă un termen, şi partea finală a romanţei sugerează ideea opririi, a oboselii drumeţilor îmbătrîniţi: „Dar va veni o zi în care / Ne vom opri deodată-n drum", sau „Da... / Va veni şi ziua-n care vom obosi", şi-apoi concluzia: „La umbra zidurilor mute / Şi-a secularilor castani, / Vom adormi ca şi drumeţii / Ce dorm uitaţi de mii de ani!..." Tonul solemn se armonizează cu linearitatea tratării motivului. Altă dată *(Romanţa zilelor de ieri),* poemul se constituie în funcţie de un îndemn. („Taci", apoi „treci tăcut", „ocoleşte-mă" etc.): „Taci / Să nu-mi deştepţi tristeţea amintirilor culcate / În sicriurile-albastre ale zilelor de ieri!... / Taci, / Să nu-mi deştepţi în suflet tragediile jucate / În aplauzele mute ale-întîielor dureri. / Treci tăcut ca beduinul ce cutreieră nisipul, / Treci tăcut ca cel ce-şi pune mîinile-n cruciş pe piept"... În *Multaşteptatei...,*

cum sugerează şi titlul, motivul central e aşteptarea: „De cînd te-aştept!..." sau „Te-am aşteptat la-ncrucişarea potecilor" etc., şi „Te-am aşteptat pe ţărmul mării". E aici melancolia unei aşteptări zadarnice, cu „ciudate romanţe" care „plîng", cu „Lacrimi picurate-n cupa netălmăcitelor dureri". O *Romanţă fără muzică* e, de asemenea, în mişcarea ei fundamentală, tipică pentru genul de poezie discutat. Fiecare dintre cele trei părţi e comentariul unui vers-axă: „În seara cînd ne-om întîlni", „În seara cînd ne vom iubi", „Şi-n seara cînd ne-om despărţi". Poetul introduce însă în schema tradiţională a textului de romanţă elementul fastuos, gesticulaţia pontificală. Intenţia umoristică — mai ales în poemele pe temă erotică — este constatabilă de pe acum. Cu un fel de dezinvoltură, de generozitate facilă (doar pe jumătate convinsă), poetul îi face iubitei promisiuni pe tonul unei exagerate solemnităţi: „În seara-aceea voi aprinde trei candelabre de argint / Şi-ţi voi citi / Capitole din epopeea / Amantelor din Siracuza, / Citera, / Lesbos / Şi Corint". Felul cum se încheie cele trei părţi ale *Romanţei fără muzică* este parodic. După marile rostogoliri de cuvinte, cu somptuozităţi şi simboluri, întrebările par, prin bonomia lor uşor cinică, distonante: „Voieşti sau nu să fii a mea", sau „Să-ţi aminteşti c-ai fost şi-a mea!" Retorismul minulescian are, deci, şi o coordonată ironică, pe care volumele următoare o vor adînci.

Romanţe pentru mai tîrziu şi, într-o mai mică măsură, volumul următor, *De vorbă cu mine însumi*, descoperă un poet care ambiţionează să traducă în versul său un miraj al inefabilului, al straniului, al enigmaticului şi uneori al lugubrului. Macabrul simbolist nu izbuteşte, în poezia minulesciană, să depă-

şească o anume condiţie pitorescă, rezultat al unei propensiuni spre exagerare, care e semnul unei aptitudini în direcţia umorului, deocamdată spontană şi inconştientă. Mortul care se plimbă prin cimitir (*Romanţa mortului*), obligat să rămînă afară-n ploaie pentru că paznicul, neobservîndu-l, i-a închis cavoul, rosteşte un monolog mai mult de elemente groteşti decît de un *mysterium tremendum* apocaliptic: „Paznicul mi-a-nchis cavoul, / Şi-am rămas afară-n ploaie... / Paznicul mi-a-nchis cavoul / Şi-am rămas să-mi plimb scheletul / Pe sub sălciile ude, / Ce mă cheamă / Şi se-ndoaie / Să-mi sărute golul negru ce-mi pluteşte în orbite, / Să-mi sărute alba frunte —/ Fruntea ce-mi ştia secretul / Aiurărilor trăite — / Şi să-mi şteargă de pe oase picăturile de ploaie"... Nici versurile despre corb, pasăre de rău augur (*Romanţa corbului*), nici *Pelerinii morţii* nu au nimic terifiant, putînd fi considerate nişte compuneri mai degrabă exterioare, dar, pentru lectorul avizat, prin acel secret substrat al lor de bonomie şi chiar de optimism, ele rămîn de o indiscutabilă şi subtilă savoare artistică. Dispoziţia temperamentală pe care-o comunică asemenea poezii e, în ultimă instanţă, aceeaşi sugestivă locvacitate minulesciană, euforică şi abundentă chiar în faţa marilor mistere, pe care le evocă într-un ton de o solemnitate degajată [1].

Minulescu este, în literatura noastră, unul din primii poeţi ai Mării Negre şi-ai Dobrogei, unde petrecuse iarna anului 1906—1907 împreună cu Anghel (*Romanţa noastră*, *Crepuscul la Tomis*, *Sosesc cora-*

---

[1] Pe această linie, disocieri interesante face şi Dumitru Micu în paginile despre I. Minulescu din *Literatura română la începutul secolului XX*, E.P.L., 1964.

biile, Romanța celor trei corăbii, Romanța celor trei galere, Nocturnă etc.). Stilul de „romanță", cu chemări, exclamații, îndemnuri — stil extravertit —, domină și aici. Figurile poetice, cînd nu sînt convenționale (la Minulescu, de pildă, epitetul e aproape totdeauna banal), urmăresc, la polul exact opus, efecte surprinzătoare, realizate prin dilatație, hiperbolă, asocierea unor termeni eterogeni, fără însă a ieși din marginile esteticului. Corăbiile, așadar, „Sosesc cu pînzele umflate, / Ca niște sînuri de femeie, / Pe care-o buză pătimașă le-a-nvinețit de sărutări" *(Sosesc corăbiile)*. Sensibilitatea poetului rămîne și aici, ca aiurea, esențial muzicală. Introdus în textura sonoră a versului, locul comun, prozaismul se înnobilează poetic, iar asocierea „șocantă" se topește în fluxul armonic. E unul din secretele artei lui Minulescu. Nu sînt absente nici din poeziile marine unele tușe umoristice : în *Crepuscul la Tomis*, spre exemplu, poetul, urmărind probabil „înamoratele sirene", este salvat de mare, care-l scoate „de păr din adîncime" : „Iar eu — / Pornit în căutarea / Frumosului din suflet / Și din rime — / Un vagabond pe care marea / M-a scos de păr din adîncime, / M-avînt din nou în infinit... / Și convertit / De dragul unei simple jucării, / M-agăț cu mîinile de astrul / Ce ca un pescăruș rănit / Își moaie aripa-n albastrul / Crepuscularei agonii..." Sensibil la pitoresc, Minulescu descrie — într-o poezie inițial datată din *Medjidia* (*Viața literară și artistică*, I, nr. 8, 4 martie 1907) — ceremonialul religios musulman, într-o geamie dobrogeană, cu muezini picotind de somn în timpul rugăciunii : „Trei credincioși desculți se-nclină, / Proptindu-și frunțile-n covor — / Și parcă-s trei bolnavi ce mor... / Trei credincioși desculți se-nclină, / Și-n

simfonia de lumină / Ce-şi plimbă petele pe geamuri — / Cînd verzi, cînd purpure, cînd blonde — / Par trei corăbii vagabonde, / Ce-adorm în legănări de valuri..." *(În templul liniştii).*

Poetul *Romanţelor pentru mai tîrziu* înregistrează şi ecouri ale frămîntărilor sociale ale vremii. Dacă dorul de migraţie imaginativă, tendinţa spre exotic etc. pot fi considerate ca indirecte reacţii de apărare faţă de agresiunea urîtului vieţii burgheze, trebuie să recunoaştem că formele directe de manifestare a preocupării sociale sînt totuşi destul de rare. Se pot reţine cîteva din *Liturghiile barbare* (devenite, mai tîrziu, *Liturghii profane),* pentru caracterul lor antireligios *(În oraşul cu trei sute de biserici, Clopotele, O, nu te-apropia de mănăstire).*

De pe acum — ne referim la momentul 1908 — limitele viziunii minulesciene apar distinct. Crezul exprimat în diferite articole, printre care şi acel manifest din *Revista celorlalţi,* intitulat *Aprindeţi torţele,* neagă nediferenţiat ideea de tradiţie, recomandînd inovaţia văzută mai mult ca un fetiş, ca un principiu absolut al valorii, ceea ce, evident, este o eroare în ordine teoretică. De altfel, trebuie arătat că poetul, deşi om de gust şi de cultură superioară, avea o gîndire estetică destul de confuză şi că ideile lui asupra actului poetic, expuse în evocarea memorialistică *Nu sînt ce par a fi* sau în numeroasele interviuri, articole etc., au adeseori un caracter improvizat şi inconsecvent. Ceea ce-l salvează pe Minulescu de eşecul la care l-ar fi dus aplicarea riguroasă a principiilor declarate cu atîta ostentaţie (uneori concesivă faţă de gustul ieftin) este instinctul său artistic, adeseori sigur. O serie de consecinţe ale procesului intelectual capricios se pot constata totuşi în poeziile sale ; poza

cinică devine cîteodată sfidătoare, atracţia faţă de geografiile exotice se confundă uneori cu afişarea unui cosmopolitism strident, căutarea exclusivistă a „modernului" restrînge aria investigaţiei sale lirice.

Unul dintre cele mai „minulesciene" volume, în care sinteza lirico-umoristică se realizează mai armonios, e, ni se pare, *De vorbă cu mine însumi* (1913). Postura conversaţională, a dialogului, este subliniată chiar din titlul volumului, şi ea constituie o coordonată permanentă şi importantă a operei acestui poet, înzestrat cu vervă colorată şi sugestivă : „Vorbesc cu mine însumi şi-mi zic : / — De ce mă minţi / De-a-tîţia ani de-a rîndul că tu eşti cel mai mare / Din toţi îmblînzitorii cohortelor barbare, / Că-n gestul tău palpită străvechile altare, / Iar vasta catedrală, zidită de părinţi, / Cu întreaga-i melodramă de dumnezei şi sfinţi, / O poţi schimba-ntr-o clipă, / De nu ţi-ar fi ruşine / De bărbile lor albe, / De mine şi de tine ?" *(De vorbă cu mine însumi).* Autoportretul din *Ecce homo* e o bună caracterizare a artei minulesciene : „Eu sînt o-ncrucişare de harfe / Şi trompete, / De leneşe pavane / Şi repezi farandole — / În lacrimi port minciuna tăcutelor regrete, / Şi-n rîs, impertinenţa sonorelor mandole". Într-adevăr, unui duios acord îi răspunde, cu promptitudine spirituală, o răguşită şi fals patetică fanfară, unui regret îi dă imediat replica o mică impertinenţă, într-o formulă poetică în care volubilitatea e mereu neobosită. Dezinvoltura ironică e adeseori contagioasă. Avem de-a face aici cu un veritabil „bazar sentimental", cum se numeşte o poezie. Sînt, însă, şi momente de lirism suav şi de tăcute înfiorări, ca-n melodiosul *Cîntec de leagăn :* „Nani, nani... / Dormi în paza nesecatului izvor / De priviri / Ce te-nfăşoară ca-ntr-o haină de

mătase, / Nani, nani... / Ochii mamii au vegheat întreaga noapte, / Şi-acum dormi, căci obosite dorm şi florile din vase, / Şi parfumurile lor, / Toate, unul cîte unul, pe-al tău leagăn se cobor..." La un poet de factura lui Minulescu — care în genere îşi cenzurează elanurile sentimentale fie prin dilataţie, prin hiperbola cu funcţie umoristică, fie prin banalizarea lor voită — e în măsură să surprindă şi afectivitatea delicată şi discretă, învăluită într-o aură de melancolie, din *Va fi...* Aflăm aici un lirism minulescian cu muzica în surdină, cu tonurile calde (greu de descifrat în solemnităţile de pontif al zeului Eros din volumul anterior) : „Va fi-ntr-o noapte caldă de mai. / Cînd vei intra / În parcul meu, / Nisipul aleelor deşarte, / Îmbrăţişînd pantofii tăi albi, va tresări... / La revederea celei venite de departe, / Copacii vor zîmbi... / Ferestrele-mi închise se vor deschide iar, / Şi-n vazele uitate pe albe etajere, / Buchetele uscate de alb mărgăritar / Vor palpita / Ca-n ascultarea unui demonic *Miserere !...*"

După *De vorbă cu mine însumi* urmează în activitatea poetică a lui Ion Minulescu o lungă întrerupere, de aproape 15 ani, căci volumul următor apare abia în 1927 : *Spovedanii*, în colecţia „Manuscriptum". Poemele din această culegere, în transcripţie autografă, litografiate într-un tiraj restrîns (1.500 de ex.) vor fi incluse, împreună cu altele, în *Strofe pentru toată lumea* (1930).

În *Strofe pentru elementele naturii* şi *Strofe pentru cele patru anotimpuri*, liricul e „ corectat" adesea prin notaţia comică, grotescă uneori. Pluvioasele euforii morbide ale simboliştilor — oare involuntar ? — sînt punctul de pornire al unei schiţe poetice care include caricaturalul : „Imperativă şi sonoră ca un

final de tamburină, cînd fulgerile vagabonde te prind şi-ţi sfîşie veşmîntul, cobori spre noi, cu lăcomia păgînă, caldă şi felină, a unor buze pătimaşe, ce-ar săruta întreg pămîntul"... „Pe-acoperişurile roşii, deştepţi orchestrele stridente — alarma ftizicelor goarne şi tusea tobelor gripate — în ritmul cărora, pe stradă, trec nesfîrşite regimente, ce smulg aplauze compacte şi aclamări halucinate" *(Strofe pentru ploaie).*

Aici, versurile, ca totdeauna regulate, ale lui Minulescu sînt scrise în rînduri continue, după modelul lui Paul Fort. De altfel, prozodic vorbind, poetul n-a fost un inovator, căci frîngerea tipografică a versului nu echivalează cu aşa-numitul vers liber al simboliştilor, ci rămîne un simplu procedeu formal, care e menit să deghizeze succesiunea de silabe măsurate cu exactitate metronomică. Secretul muzicalităţii minulesciene stă în materia verbală propriu-zisă, în căutarea neologismului eufonic.

Strofele pentru faptele diverse conturează o mărturie poetică înduioşată de tragicul banal — moartea unui acrobat de circ *(Ultima oră),* sinuciderea unui pasager într-o cameră de hotel igrasioasă, cu „bucăţi de tencuială ce-ncep să cadă" din tavan *(Moartea pasagerului).* Sentimentalul e dublat de un ironist mai incisiv decît în cărţile anterioare. E relevabil, în această ordine, *Pastelul profan,* în care accentele antiortodoxiste sînt lipsite de orice echivoc : „În pridvorul monastirii e noroi / (Fiindcă maicile nu umblă cu galoşi), / Şi de-atîtea cîmpeneşti cucernicii / Sfinţii par sătui... / Şi, somnoroşi / Cască-n ritmul sfintei liturghii... / Lîngă zidul monastirii e-ngropat / Un curtean ucis de vodă, pentru-o jupîniţă, / Cam prin una mie şase sute — leat — / Cînd Muntenia era voievodat, / Şi curtenii toţi, boieri de viţă... / Res-

tul peisajului: Urzici / Pentru postul Paştilor, ce-ncepe mîine... / Iar de la fereastra plină de zambile / Albe, / Roze / Şi liliachii, / Stariţa face morală unui cîine, / Care persecută bietele pisici / Şi s-ascunde noaptea prin... chilii."

Se produce în poezia lui Minulescu, începînd din jurul lui 1930, o anume modificare a orizontului liric: e vorba de o autohtonizare a inspiraţiei, de restrîngerea sferei acelui cosmopolitism ostentativ bariolat din primele volume. Referinţele exotice sînt acum mai rare, solemnul sau mimarea solemnului cedează locul unui umor înclinat spre asocierile groteşti. Cultul neologismului nu mai e tiranic, şi limba poetului tinde să-şi asimileze numeroase elemente ale vorbirii comune, familiare.

În *Strofe pentru mine singur*, mirajul călătoriei mai ademeneşte cu sclipirile-i alunecoase, dar cenzura autoironică se manifestă cu mai multă severitate decît înainte. În *Spovedanie* poetul spune: „Şi mă revăd aşa cum ieri, / Şi patruzeci de ani în şir, / Schimbam cireşii-n palmieri, / Pe tata-mare-n Uncle Sam / Şi Oltul în Guadalquivir". Poezia *Pe harta Europei* aduce o notă de umor melancolic: „Şi mi-am adus aminte de nopţile de vară / Cînd porneam de-acasă; / Abia ieşit pe poartă, / Mă şi vedeam departe, prin nu mai ştiu ce ţară... / Dar mă trezeam spre ziuă cu ochii tot pe hartă. / Şi mi-am adus aminte de ce-aş fi vrut să fiu — / Un plop ce se ridică spre cer / Şi-un vînt grăbit, / Ce-nconjură pămîntul mereu... / Şi-ntr-un tîrziu, / M-am căutat pe hartă, dar nu m-am mai găsit." Cu locvacitatea sa colocvială, poetul (care niciodată n-a avut sentimen-

tul religiosului) supune, în *Strofe pentru Cel-de-sus,* unui examen savuros problema divinității. Vorba de spirit, calamburul, tonul de zeflemea dau acestui ciclu (apărut într-un moment în care gîndirismul promova o literatură populată cu îngeri agreşti şi arhangheli „sfătoşi") farmecul gîndirii spontane şi libere. Jocul identificărilor într-o perspectivă laică e împins destul de departe, şi tendința blasfematorie, evidentă : „Dă-mi, Doamne, binecuvîntarea ta, / Să pot intra-n Ierusalim şi eu cîndva, / Ca şi Cristos, călare pe măgar, / În înflorita lună-a lui florar... / Dă-mi bucuria să mă văd trădat, / Ca fiul tău, / De Iuda sărutat — / Şi ca să-mi pot îndepărta sfiala, / Dă-mi buzele Mariei din Magdala..." *(Rugă pentru ultima rugă).* Dincolo de glumă, deşi mai rar, poetul are sincerități cu implicații grave : „Lasă-mă să-ți spun c-alcătuirea / Celor ce le crezi fără prihană / A-nceput să răzvrătească omenirea, / Dornică de-o viață mai umană... / Fă să fie aşa precum se spune / C-ai fi vrut să fii cu lumea toată — / Rău cu cele rele, / Bun cu cele bune — / Fii măcar acum ce n-ai fost niciodată..."

Ultimele versuri *(Nu sînt ce par a fi* — 1936 — şi ciclurile incluse în cele două ediții definitive, *Patru grotești* — în ediția din 1939, *Cinci grotești* — şi *Paisprezece inedite* în ediția din 1943), în afara unei sublinieri a elementului umoristic — acum din ce în ce mai apropiat de caricatură — aduc în orchestrația versului minulescian timbre şi sunete noi. Pe linia acelei autohtonizări de care vorbeam, se remarcă încercarea poetului de a transcrie pe portativele sale melodii ale poeziei folclorice : „Frunză galbenă, us-

cată, / Frunză ce-ai fost verde-odată, / Şterge-ţi ochii de rugină, / C-a intrat toamna-n grădină / Şi-a intrat ca o stăpînă — / Cu vîntul şi ploaia-n mînă“... „Frunză galbenă, uscată, / Frunză ce-ai fost verde-odată... / Azi grădina Domnului / Nu mai este-a nimănui... / Au zburat din ea mai toate / Vietăţile aripate, / Şi-au rămas doar ciorile — / Ciorile, / Surorile / Vînturilor, / Ploilor, / Grijilor, / Nevoilor / Şi-ntunericimilor“... *(Rînduri pentru păsările călătoare)*. Poetul pare preocupat de o diversitate cam eteroclită de subiecte, ceea ce ar explica lipsa de omogenitate artistică a creaţiei din această perioadă. A face o poezie a „faptului divers“ (cum aspiră Minulescu acum) nu înseamnă a admite întîmplătorul şi arbitrarul. Parte din versuri se risipesc în giumbuşlucuri gratuite, sînt lipsite de orice substanţă reflexivă sau afectivă, simple acrobaţii verbale, nici măcar sub raport lingvistic relevabile. Poetul e un jovial guraliv din cale-afară în astfel de compuneri *(Itinerar, Romanţa ultimului sărut, Cîntecul nebunului, Turism, Pe malul Oltului* etc.). Un punct de vedere selectiv va afla însă şi în această perioadă de creaţie versuri pe măsura talentului real al lui Ion Minulescu. Bonomia, mimarea nebuniei pitoreşti, libertinajul savuros cu ideea divină, stilul „deocheat“ uneori, micile sau marile bufonerii, asociate unei prezenţe discrete, dar pregnante a liricului, conferă un special farmec ultimelor scrieri poetice minulesciene.

Ceea ce e mai valoros în poezia minulesciană ţine în bună măsură de latura ei umoristic-lirică, formă indirectă a unei critici a convenţiilor burgheze. Începînd prin a fi pontif simbolist (deşi avea şi pe atunci

simţul umorului), Minulescu se dezvoltă ca un virtuoz al rîsului poetic, în cascade sonore, trezind numeroase ecouri, care se interferează şi se repetă. Care e factorul declanşator al acestui rîs ? Confuzia de valori a lumii burgheze. Ca orice autentic artist al comicului, Minulescu e creatorul unui *tip* care, prin structura lui, ar putea fi situat la antipodul *vagabondului liric* al lui Charlot. E boemul vorbăreţ, sensibil şi inteligent, practicînd o anume demagogie sentimentalo-cinică, *poseur* şi totuşi sincer, urmărind un fel de originalitate „artistă". De o mobilitate proteică, mereu exagerat, prăpăstios şi zglobiu totodată, solemn şi burlesc, bătător la ochi şi rafinat, megaloman care nu se ia în serios, exploziv în înduioşările sale, indiscret şi impertinent, dar cu multiple rezerve de suavitate, brusc fără brutalitate, afişînd zgomotos un snobism, care însă, în loc de a fi distant şi aristocratic, invită la familiarităţi şi bătăi amicale pe umăr, revărsîndu-se într-un flux interminabil de vorbe cînd ţipate, cînd şoptite, cu sclipiri şirete în priviri, aruncînd gesturi mari şi mici, patetice, tandre, ireverenţioase, candide, adoptînd o postură seniorială într-un fel popular şi pitoresc, vrînd mai presus de orice să placă, să fie simpatic, să emoţioneze sau să amuze, acest personaj are tot timpul conştiinţa că evoluează în faţa unui public. Fără să fie lipsit de sensul intimităţii, de momente de reverie gravă, de nostalgii, lirismul minulescian are un evident caracter de *teatralitate*, ceea ce ar explica şi atracţia poetului către genul dramatic. Această coordonată a *spectacolului*, bogată în implicaţii comice, conferă în bună măsură poeziei minulesciene originalitatea ei artistică. Eul liric adoptă, în chip firesc, o postură specifică. Ar fi inte-

resant de studiat structura de *monolog dramatic* a multora dintre poeziile lui Minulescu, mai ales după momentul debutului. Reluînd distincția pe care a stabilit-o odată G. Călinescu între autorul *Romanțelor* și G. Topîrceanu, D. Micu remarca în volumul citat și mai înainte: „La Topîrceanu, autoironia vine dinafară. E un produs cerebral, rece, suprapus efuziunii sentimentale, anterioare. Minulescu se dă în spectacol cu candoare. Se spovedește și se autopersiflează concomitent. Conștient de postura mai mult sau mai puțin comică în care se află, și-o anulează numai pe jumătate prin detașare ironică." O astfel de sensibilitate e proprie unui actor care, intrepretînd un personaj, trebuie să-și trăiască rolul, dar în același timp să se și distanțeze lucid de el. Diferența între cei doi poeți constă, în fond (pe planul umorului liric), în caracterul deschis, actoricesc al artei lui Minulescu, opus comicului derivat din rezervă, autocenzură pudică, al lui Topîrceanu. E lesne de înțeles, astfel, polemica dusă de autorul *Parodiilor originale* împotriva sentimentalului lipsit de discreție și pus pe bravadă: Ion Minulescu. Discuția în paralel asupra celor doi umoriști are în primul rînd un interes tipologic. Resortul viziunii comice topîrceniene e, cum spuneam, un sentiment de rezervă, de jenă. „Sub privirea cam sceptică și cu ușurință ironică a contemporanilor — mărturisea Topîrceanu în *Cîteva păreri inactuale* — poetul devine circumspect. El simte că nu poate să-și etaleze sufletul ca centru indiscutabil al universului și că nu se mai poate juca în voie cu marile absoluturi, ca un copil cu niște mingi de cauciuc, fără să apară ridicol și inoportun. În cazuri rare, cînd mîndria și sentimentul acesta de jenă sînt excesive, poetul

se răzbună, întrecîndu-şi contemporanii în ironie şi luînd în rîs pînă şi propriile-i sentimente." Asemenea idei la un artist sensibil şi lucid reprezintă, desigur, o reacţie semnificativă faţă de împrejurări ostile sincerităţii. Expansiunea liberă a sentimentelor, într-o lume în care domină egoismul, ipocrizia, necinstea, înseamnă o expunere. Minulescu e un tip artistic structural diferit. La el teama inhibitivă de ridicol nu funcţionează, şi de aceea îşi permite să se joace în voie cu „marile absoluturi" etc. (Nu ni se pare imposibilă ipoteza că, în cuvintele citate ale lui Topîrceanu, s-ar putea să se fi strecurat cîteva aluzii chiar la poezia minulesciană.) Ceea ce Topîrceanu îşi refuză, Minulescu îşi îngăduie cu voluptate. Exagerat în direcţia comicului, practicat cu exteriorizări grandilocvente şi burleşti, egocentrismul se obiectivează, şi cel care se exprimă nu mai e atît *poetul,* cît un *personaj.* Prin intermediul personajului creat, scriitorul realizează un act critic, cum spuneam. În lumea pe care o reprezintă eroul liric minulescian, dragostea e un capriciu senzual, efemeritatea pasiunii e un lucru demn de rîvnit, minciuna exercită o fascinaţie irezistibilă, iubita ideală e curtezana de lux — iată cîteva din implicaţiile eroticii minulesciene. Nu trebuie să uităm că ne aflăm în spaţiul umorului şi că asemenea inversiuni ale ordinii fireşti îşi au tîlcul lor.

Încheiem subliniind încă o dată valoarea contribuţiei minulesciene la diversificarea liricii noastre în primele decenii ale secolului al XX-lea. Apărut în momentul paroxistic al sămănătorismului agrest, poetul *Romanţelor* îşi găseşte o sursă de inspiraţie în lumea civilizaţiei citadine, aducînd prin poezia sa mărturia unei sensibilităţi noi în literatura noastră.

Lăsînd la o parte ceea ce ţine de o originalitate căutată şi de o afectare a comportamentului zis, printr-un cuvînt care-şi păstrează sensul francez, „artist“, sensibilitatea minulesciană e, într-un context literar dominat de „dezrădăcinaţi“ convenţionali, vie şi plină de vioiciune, cu secrete, dar bogate resurse de optimism, inteligenţa artistică a poetului e mobilă şi diversă, receptivă şi cercetătoare. Toţi aceşti factori fac parte (expresia lor nuanţîndu-se artistic foarte variat) din sinteza lirico-umoristică pe care Minulescu o realizează cu atîta farmec contagios în versurile sale cele mai semnificative.

LUCIAN BLAGA, POSTUM

Dominate de expresia, în forme de o netăgăduită originalitate, a acelui goethean sentiment al *devenirii*, ultimele *Poezii* ale lui Blaga, în care se descifrează voința de a dezvălui liric implicațiile unui ethos al armoniei dinamice, al încrederii în valoarea cunoașterii și a activității umane creatoare, proiectează o lumină retroactivă asupra întregii opere a poetului. Comentatorul de mîine va trebui să țină seamă de această împrejurare, valorificînd, din perspectiva termenului final, mărturiile unei evoluții sinuoase și dramatice. Căci moartea poetului învestește versurile tipărite în 1962 și cu semnificația unui testament liric.

Ceea ce impresionează în *Poezii* este simplitatea gravă (fără a deveni hieratică), condensarea sensurilor, *limpiditatea adîncă* a imaginilor. Încă de la apariția primelor volume (*Poemele luminii*, 1919 și *Pașii Profetului*, 1921), fusese remarcată, ca o trăsătură izbitoare, noutatea imagisticii lui Blaga. Jocul strălucitor al comparației sau metaforei, efectele poetice imprevizibile au părut unora, la o analiză mai minu-

ţioasă, reductibile la un mecanism asociativ destul de simplu. Lovinescu nu ezita, în această ordine, să considere formula lirică a lui Blaga „uşor de transpus într-o schemă... fixarea unei impresii sau a unei constatări de ordin intelectual prin procedeul comparaţiei cu alt termen din lumea materială“ (*Istoria literaturii române contemporane*, 1900—1937). O astfel de tehnică (neridicînd dificultăţi în calea explicitării ei logice), folosită cu oricît de multă supleţe şi ingeniozitate, limitează orizontul imaginii şi-i reduce adîncimea. Un anume formalism, în linia picturalului decorativ şi a simbolului stilizat, era consecinţa imediată a unei atari orientări. Caracterul cerebral al lirismului lui Blaga, cu punctul de pornire în expresionismul german, se manifesta într-o tendinţă de fragmentare a impresiilor oferite de realitate. Lovinescu observase fenomenul acesta cînd scria că Blaga „a pus... în circulaţie o serie de adevărate cochilii, ornamental sculptate, ale unor impresii fie de ordin sensorial, fie de ordin intelectual ; în loc de a fi inserate într-o complexă alcătuire poetică, ele sînt risipite într-o pulbere de cale lactee“. Imaginea despre Blaga pe care ne-o oferă Lovinescu stă sub semnul ecourilor pe care le putuse avea în conştiinţa criticului creaţia poetului tînăr. Astfel, între punctul de vedere exprimat în *Istoria literaturii române contemporane*, din 1926—1927 (volumul III, *Evoluţia poeziei lirice*), şi acela de după zece ani, din *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937*, există, de la ideile generale pînă la formularea lor stilistică, o identitate aproape completă, deşi între timp poezia lui Blaga trecuse printr-un proces complex de evoluţie, mai ales după volumele *În marea trecere* (1924) şi *Lauda somnului* (1929). Unii dintre cei care s-au ocupat de poe-

zia lui Blaga au surprins acest fenomen. De pildă, Pompiliu Constantinescu, în studiul *Lucian Blaga* (volumul *Figuri literare*, 1938), vorbește de „lirismul intelectualizat pînă la abuz" al primei faze din creația lui Blaga („Concepția sa reducea poezia la elementul ei accesoriu — imaginea în sine. Imagist de noutate plastică nediscutată, în *Poemele luminii* își exersează mijloacele de a exprima abstractul prin concret. Efort vizibil pînă la manieră, izolat pînă la dexteritate, el nu putea să-l facă apt pentru exprimarea unor stări mai complexe. Versul liber este utilizat pînă la discursivitatea prozaică și în *Pașii profetului*" etc.). Criticul subliniază însă, în termeni expliciți, că Blaga nu s-a oprit la această formulă. Poetul a descoperit, începînd cu volumul *În marea trecere*, „o nouă tehnică a imaginii. Melodia este interioară și provine din subtila atmosferizare a figurației, în scopul creării unui climat sentimental." Versurile capătă „un dramatism care le insuflă o mișcare absentă în anterioarele culegeri". Preocuparea, din ce în ce mai evidentă, pentru muzicalitate (Blaga recurge constant, în *La curțile dorului* [1938] și în *Nebănuitele trepte* [1943], la procedee prozodice și la rimă), traduce aspirația spre un lirism *organic*, spre un spațiu poetic unitar, pe care fragmentarismul asociațiilor pur intelectuale îl făcea imposibil.

Încercînd să rezumăm, într-o formulare critică succintă, o evoluție cu nenumărate nuanțe, am putea spune că Blaga, pornind de la o savantă tehnică a *imaginii*, aspiră — și își realizează în bună măsură această aspirație — spre o tehnică a *mitului* poetic. Melosul folcloric, reprezentările magice duc la crearea unei lumi de legendă, cu o valoare compensatorie pentru zbaterea tragică a conștiinței poetului. Lucian

Blaga face parte din familia spiritelor contradictorii, şi toată opera lui poetică mai veche vădeşte o atracţie spre polurile opuse, o impresionantă tensiune dilematică. Căci coexistă în opera lirică a poetului note de misticism (ducînd la o abstractizare metafizică a liricului), alături de mărturiile unui euforic şi fecund dialog cu natura ; figuraţia unor universuri în decrepitudine şi descompunere, alături de înfiorarea sinceră la contactul cu frumuseţile luminoase, simple şi umile ; fascinaţia morţii, alături de o intuiţie pătrunzătoare a dinamicii vitale. Relaţia lui Blaga cu grupul *Gîndirii* — şi ne referim acum exclusiv la artist, lăsîndu-l de o parte pe filozof — nu are nici ea un caracter univoc. Adept al regresiunii patriarhale, împrumutînd o serie de simboluri religioase (ideea „transcendentului care coboară"), poetul a rămas totdeauna departe de dogmele şi spiritul ortodoxiei, profesînd un fel de panteism păgîn (trăsătură remarcată şi de Lovinescu, şi de G. Călinescu, care vorbeşte de „atitudinea eretică" a lui Blaga, subliniind în opera sa elementul păgîn, „panic", şi punîndu-l în relaţie cu viziunea poeziei populare).

Soluţia acestui conflict interior dramatic o aflăm în volumul postum de *Poezii*. Faţă de pesimismul neîmpăcat dinainte, ne întîmpină aici o viziune mai senină, expresie a unei pacificări interne. Poate că un anumit fond clasic latent a găsit prilejul să se revele în versurile ultime ale lui Blaga (ne referim aici la un clasicism de tip goethean, animat de fiorul cosmic, integrîndu-şi dinamica naturii şi umanizînd-o, ostil oricărei inerţii).

În acest sens, una dintre calităţile cele mai pregnante ale *Poeziilor* lui Blaga o constituie tocmai acea limpiditate adîncă a imaginilor pe care o subliniam

(orientarea se prefigura încă din anterioara culegere, *Nebănuitele trepte*). Versurile nu mai sînt „cochilii", ci participă organic la un flux reflexiv și afectiv puternic și unitar. Lipsite de aureolările de altădată, de acel hieratism extatic, constatabil și în unele trăsături ale stilului poetic al lui Blaga, conturele capătă acum o mai mare plasticitate, oferind sugestia fluidității și profunzimii. Efortul liric se desfășoară, în volumul de *Poezii*, pe cîteva direcții convergente. Unul din elementele constitutive ale poeziei mai noi a lui Blaga este transparența, mediul limpid în care *văzul* se poate adînci nestingherit (vizualul e un mod simbolic de a semnifica luarea în posesiune, cunoașterea, dominația cugetului omenesc asupra realului). Autorul mai vechii *Laude a somnului* scrie într-un *Cîntec înainte de a adormi :*

Iată amurguri, iată stele.
Pe măsură ce le văd,
lucrurile-s ale mele.

Lucrurile-s ale mele.
Sînt stăpîn al lor și domn.
Pierd o lume cînd adorm.

Cînd trec punțile de somn,
îmi rămîne numai visul
și abisul, și abisul.

Printr-un transfer metaforic, apele, care oglindesc lucrurile, sînt înzestrate și ele cu facultatea văzului. Într-o poezie al cărei sens e o împăcare cu ideea morții — intuită prin simbolul somnului —, se stabi-

lește un echilibru, al naturii, între încremenire și curgere, între întunecime și vizualitate :

Plăcut e somnul lîngă o apă ce curge,
lîngă apa care vede totul, dar amintiri nu are...
(Cîntecul somnului)

Căci moartea e o intrare „în ciclul elementelor“ *(Glas de seară)*, și eterna transformare nu contrazice ideea optimistă a continuității vieții *(Izvorul)*. Destinul creatorului e starea de veghe, neîntrerupta penetrație vizuală a lumii. O poezie semnificativă în acest sens e *Insomnii* :

Sufletul mi-i treaz într-una,
vede stelele în tindă,
se privește-n tot ce este
ca-ntr-o magică oglindă.

Grav, lunatic, umblă gîndul
pe limanuri, lîng-o apă.
Să se-nchidă, ca s-adoarmă,
nici un lac n-are pleoapă.

Altădată *(Printre lacurile de munte)*, memorabil cîntec al transparențelor cristaline, e exprimată nostalgia unei cuprinderi vizuale extinse și adînci, a cosmosului *(Dac-am vedea cu lacurile)* :

Prin aerul de cleștar,
stîncile, brazii, munții, lacurile toate,
chiar cele mai depărtate,
se conturează mai clar.

Ce clar ! Ce puritate !
Dacă am vedea cu lacurile,
stelele s-ar apropia,
întîmpinîndu-ne la drumul jumătate.

Ideea de puritate implică transluciditatea *(A fost cîndva pămîntul străveziu)* şi poetul vede că, sub paşii iubitei, pămîntul „pentr-o clipă, / cu morţii săi zîmbind, se face străveziu", ca-n mitul liric de structură folclorică înfăţişat în prima parte a poemului.

O altă direcţie a efortului liric o aflăm în figuraţia poetică a *puterii de rodire,* a fecundităţii, a marilor osmoze germinative. Aproape întregul ciclu *Mirabila sămînţă* oferă exemple. E aici, de fapt, o laudă a vieţii :

Diafane seminţe înaripate,
pe invizibile fire,
zburau peste noi — din veac în altul purtate.

(Văzduhul seminţe mişca)

În seminţe sălăşluiesc „zeii, / visătorii de visuri tenace, cuminţi" *(Mirabila sămînţă).* Primăvara e un prilej de răscolitoare euforii imaginative şi senzoriale, vegetalul se sensibilizează („Pomii simt dureri de muguri"), „duhul înverzirii" pluteşte printre oameni, dîndu-le o nostalgie a nemărginirii. *Focuri de primăvară* închipuie o metamorfoză pe linia unei aspiraţii spre o viaţă totală, în care să se împletească regnurile :

Ce-am uitat aprindem iară,
sub veşminte ne ghicim.
Căutăm în primăvară
un tărîm ce-l bănuim.

Căutăm pămîntul, unde
mitic să ne-alcătuim.
Ochi ca oameni să deschidem,
dar ca pomii să-nflorim.

O altă constantă o formează *simbolurile incandescenței* — lumina, arderea, focul — imagini ale veșnicei mișcări a materiei, ale transformării și înnoirii, ale devenirii. Sub regimul incandescenței, dragostea capătă o proiecție cosmică. Alegem din *Cîntecul focului*: „Ia totul scînteie din toate. Tîmplă se-aprinde / de tîmplă, și piatră de piatră. / O stea nevăzută ia foc în cădere, din gerul / văzduhului. (...) Și-aprind licuricii, ei înșiși, din dragoste rugul. / Iubirea țîșnește din țărnă și face pămîntului aură / s-ajungă-n tării, s-acopere crugul." În altă poezie, *În lumea lui Heraclit*, iubita apare, mereu alta, „ca soarele antic, un rod al fiecărei dimineți". Flacăra e purificare, trecere într-un nou ciclu, etapă a evoluției într-o viziune dialectică. În *Solstițiul grădinilor*, motivul fecundității se împletește elocvent cu acela al arderii :

E ceasul cînd tinerii șerpi
cămașa și-o dezbracă-n spini.
Comori la rădăcini se-aprind,
se spală-n flăcări de rugini.

Privind la hora flacării,
întîmpinăm solstițiul cald,
ce se revarsă peste noi
de pe tărîmul celălalt.

Ne pierdem ca să ne-mplinim...
Mergînd în foc, mergînd în spini,
ca aurul ne rotunjim
și ca ispita prin grădini.

Aceste serii — pe care le numeam convergente — se întîlnesc într-o viziune unitară și dinamică a realității. Secretul artei lui Blaga constă în putința de a

investi imaginile sale cu un sens filozofic, dar fără a cădea în categoria liricilor conceptuali, care nu *exprimă* idei, ci doar le ilustrează.

Cele aproape două decenii în decursul cărora au fost scrise *Poeziile* au însemnat, pentru personalitatea lui Blaga, o perioadă de răscruce. Adeziunea față de socialism, formulată în termeni categorici (ne referim la articolul *Profil de epocă*, apărut în 1960, în *Contemporanul*), a fost rezultatul firesc al unei profunde dezbateri interioare. Procesul acesta de confruntare, de abandonare a unor vechi concepții, și de treptată deschidere față de valori și idealuri înnoitoare, se poate urmări în volumul de *Poezii*. Încărcătura reflexivă a versurilor indică o căutare, o patetică aspirație spre orizonturi necunoscute poetului de ieri, poate doar intuite și întrezărite fugar.

O trăsătură interesantă și nouă, într-un fel, în raport cu întreaga operă a lui Blaga, o constituie masiva prezență a liricii erotice în volum. Cuprinzătorul ciclu *Vară de noiembrie* dă o largă proiecție filozofică motivului dragostei, atît de rar întîlnit în culegerile mai vechi, cu excepția *Poemelor luminii*, unde, de altfel, erosul rămînea într-o anumită impersonalitate stihială. Aici, în *Poezii*, iubirea înseamnă o întinerire, o împrospătare, și în legătură cu dialectica interioară a acestui sentiment se produce, într-o măsură, modificarea orientărilor spirituale ale poetului. Erotica lui Blaga exprimă o efervescență și o plenitudine, o încredere în valoarea cunoașterii și a solidarității umane, o renaștere generală. În ea identificăm și un cert reflex, deși indirect, al epocii noastre de transformări revoluționare asupra conștiinței artistului.

Pentru a defini mai exact etapa atinsă de Blaga în această culegere, credem că e necesară și sublinierea

unor influențe, față de care arta poetului a arătat o receptivitate diferențiată. Era firesc ca traducătorul lui Lessing și al lui Goethe (însăși alegerea indică o direcție a interesului său) să se fi deschis, păstrînd, desigur, o perspectivă istorică, ideilor neoumanismului german din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea și de la începutul veacului al XIX-lea. Un spirit goethean — împlinirea prin autodepășire, dorința de îmbrățișare a totalității, acel universalism de un optimism patetic, nepotolita sete de cunoaștere, viziunea devenirii etc. — se descifrează în versurile lui Blaga. Am cita, dintre multele exemple posibile, poezia *Inc-o dată!*:

Nu mi-e destul, și după orișice
aș spune: înc-o dată!
Orice se-ntîmplă-i, ca și cum
s-ar întîmpla c-o fată

Ah, nici un rod nu mi-e destul,
îl vreau și-n alte chipuri.
Se poartă rîul către mări,
dar piere în nisipuri.

Nu-i apă să astîmpere de-ajuns,
nu mi-e destul viața, cartea.
Iubire-aș vrea, pierzare, jar,
cum voi simți odată moartea.

Nici din lumină n-am destul,
căci ce-i doar o legendă, iată.
Nimic sub zare nu-i destul,
vreau totul înc-o dată!

Se constată, de asemenea, pe planul modalităților artistice, încercarea de a compune, uneori, în formele acelui lirism *gnomic* al poeziilor orfice goetheene. S-ar putea vorbi, apoi, de neîndoielnicele ecouri eminesciene din *Poeziile* lui Blaga, sau de integrarea, într-o optică înnoită, a elementelor folclorice, cu puterea lor secretă de a germina mituri. Am spune, în treacăt, că la un scriitor ca Blaga, o influență nu demonstrează un deficit al potențialului de creație, ci dimpotrivă, o concentrare activă, o lucrare de *selecție* și — de ce nu ? — un mod de autodefinire, prin adeziunea la anumite valori.

Rod al meditațiilor poetului asupra menirii sale în lumea actuală, mărturisind preocuparea lui de a-și asimila marile idei ale umanismului contemporan, volumul de *Poezii* marchează — și în ordine artistică — unul dintre momentele înalte ale creației lirice a lui Blaga. Moartea a întrerupt prematur o dezvoltare fertilă, la capătul căreia poetul ar fi adus, fără îndoială, contribuția sa directă la înfățișarea lirică a vremii noastre. *Poeziile* rămîn o carte a cărei substanță e străbătută de sevele vivifiante ale prezentului, o mărturie a impresionantei forțe de regenerare cu care era înzestrat Lucian Blaga.

ARGHEZIENE

«FRUNZE»

Nu aflăm în această carte a *Frunzelor* o poezie a bătrîneţii împăcate cu ea însăşi, o poezie a renunţărilor senine, a mulţumirii obosite pe care unii au vrut s-o numească înţelepciune. Împlinirea nu poate fi decît un înalt stadiu al intensităţii de creaţie, liniştea nu presupune absenţa arderii interioare, ci este chiar unul dintre rezultatele acesteia. Sensibilitatea poetului octogenar şi-a păstrat intacte fineţea şi adîncimea, vigoarea şi prospeţimea. Eroismul cunoaşterii — despre care s-a mai vorbit în legătură cu Arghezi — se mărturiseşte şi acum în accente puternice, aspre. Semnificative în acest sens — ele alcătuiesc, de fapt, o unitate — sînt cele două poezii care încheie cartea *Frunzelor*. *Haruri,* în termenii unui vechi şi patetic dialog cu o divinitate care se recuză mereu, neînţeleasă şi contradictorie, ne înfăţişează un erou titanic primind însărcinarea (care-i apare, pînă la urmă, ca „osîndă“, poate şi ca teribilă ironie) de a înfrînge Necunoscutul :

Domnul mi-a pus alăturea o ceață,
Și-un puț adînc, răzbit într-alt tărîm,
Să sec izvorul, ceața s-o dărîm...

Acest mandat al cunoașterii e acceptat cu însuflețire „și cu nădejdi aprinse îndestule", de către eroul bîntuit de nemăsurate aspirații.

Cît o să ție asta? Hai, să zic, o lună,
Și gata. Și-am făcut o treabă bună.
Poate să fie lucru mai frumos
Decît să lași frînghiile în jos,
Și negura să o desfaci subțire
În jurubițe, ițe, fulgi și fire?
De vreau, o țes velințe și plocate
Și-o fac suveici și scoarțe-mpărechiate,
Și, de voi da-o, negura, deoparte,
Se va vedea și dincolo de moarte.

Dar simbolica lucrare se prelungește ani și ani, cu strădanii în zadar, căci fîntîna care „se scobora prin cremene în iad" „nu-și dă unda", iar „muntele de ceață nici nu s-a clătinat". Zbuciumul eroului ia calea revoltei, și întrebările pe care și le pune acum au tonul blasfemiei. Porunca divină de a înfrînge Necunoscutul implica de fapt pactul, „legămîntul"; adică, pentru erou, posibilitatea de a îndeplini această misiune. Dar „legămîntul":

Cine și-l calcă, Domnul, sau robul lui, cuvîntul?
Credeai să se găsească un prost atît de prost
Să găurească vîntul? — Acela eu am fost.

Încălcarea pactului face legitimă reflecția din final — rostită, e adevărat, cu sfială și cu oarecare teamă

— prin care Dumnezeu și reversul lui, diavolul, sînt situați pe același plan :

Tu, suflet, nu-ntreba, nemîntuit,
Care din cei doi semeni te-a mințit.
Domnul din ceruri, bun, sau Necuratul.
Că-ți mai sporești osînda și păcatul.

Psalmul care urmează pare a aduce soluția unei drame „de-o viață lungă" ; cum s-a mai arătat de la prima lui apariție în 1959, el reprezintă închiderea unui ciclu în creația argheziană și, desigur, deschiderea altuia. Titanul, „călare-n șea, de-a fuga pe vînt", fără să renunțe la măreția năzuințelor sale, refuză de astădată umilința, acceptarea „osîndei". Condiția cunoașterii e „înverșunarea", demnitatea omenescului eliberat de constrîngeri mitice. Eroul arghezian devine acum îndrăznețul, neîmpăcatul sfărîmător de mituri, adresînd divinității un dur rechizitoriu :

Încerc, de-o viață lungă, să stăm un ceas la sfat,
Și te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat.
Oriunde-ți pipăi pragul, cu șoapta tristei rugi,
Dau numai de belciuge, cu lacăte și drugi.

Înverșunat de piedici, să le sfărîm îmi vine,
Dar trebuie,-mi dau seama, să-ncep de-abia cu tine.

E, în aceste versuri, o renunțare — dar nu senină, limfatică și obosită, ci orgolioasă, polemică — o renunțare afirmativă, am zice, în care e implicată adeziunea la un ideal activ, definind o etică titaniană, revoluționară. E o renunțare din perspectiva forței și înnoirii. Încrîncenarea voinței reprezintă garanția unui triumf asupra „destinului", figurat — în *Seară*

de mai — ca un şarpe fabulos cu aripi. („Se-ncolăcea destinul, ca şarpele, pe noi, / Bătînd cu aripi cerul, uşoare, el, greoi.“) Ultimul distih al *Serii de mai* notează gestul titanic al strivirii destinului : lupta spirituală — negare a arbitrariului — deschide drumul spre un imperiu al libertăţii :

Dar, hotărît şi crîncen să-l curm, frîngîndu-i chinul,
Am rupt din cer secunda şi i-am strivit destinul.

Aceeaşi forţă se simte pulsînd, în ciuda unei melancolii aparente, într-o meditaţie asupra morţii. *(Răscruce)*. Întreaga poezie e o metaforă, şi ca în orice metaforă spaţiul deschis asocierilor e infinit ; ne impresionează însă adîncimea sentimentului de renaştere (pe care-l identificăm şi alteori în cartea *Frunzelor)*, mărturia unei bucurii grave şi totodată delicate, extrasă din acea autentică încredere în viaţă pe care poetul şi-a întărit-o mereu :

Brad, îţi întinde rădăcina
Ca să mă caute şi prindă.
Ia-ţi din căldura mea răşina,
Fă-ţi din belşugul meu merindă.

Daţi-i năvală uriaşă,
Robului vostru, cel de voie bună !
Fluture, ţese-mi o cămaşă.
Ţarină, ascunde-mă de lună.

Sînt, poate, desfăcut, sînt, poate, ostenit
Călcînd pe aripi şi pe punţi de iască ?
Nu ! Insul meu se cere însutit.
Daţi-i răgazul să renască.

O mare toamnă, bogată, coboară în versul arghezian. Amintirea e un simbol al plenitudinii și-al rodirii :

Amintirea curge lin,
Curge lină, zi și nopți,
Ca din teascuri și din lin,
Din ciorchinii mari și copți.
Strugurii se scurg și dor
Apăsați pe țița lor.

(Lin...)

E cîntat farmecul autumnal în care retrăiesc începuturile :

De ce-aș fi trist, că toamna tîrzie mi-e frumoasă ?
Pridvoarele-mi sînt coșuri cu flori, ca de mireasă.
. . . .
O prospețime nouă surîde și învie
Ca de botez, de nuntă și ca de feciorie.

Dar lunecarea în timp îi smulge poetului, care simte acum singurătatea dormindu-i „culcată-n somn alături", o discretă șoaptă de regret. „Și totuși..." *(De ce-aș fi trist).* Căci înțelegerea, oricît de profundă, nu anulează, pentru omul individual, conștiința ireversibilității vîrstelor. În timp, spațiul așteptării se îngustează și presimțirea dispariției se exprimă dureros :

La mine nu mai urcă de-a dreptul nici un drum ;
De-abia o cărăruie, o dîră ca de fum.
Nu intră nici o ușă, n-am prag, n-am pălimar,
Doar stelele se-ngînă cu noaptea-ntr-un arțar.
Ce să aștept să vie și ce să înțeleg,
Cînd peste mine timpul se prăbușește-ntreg ?

(S-aștept ?)

Confruntarea cu timpul — unul din sensurile majore ale lirismului arghezian — este evidentă şi aici, într-o nouă ipostază. Un peisaj interior, într-o metaforă dezvoltată (toate se aseamănă cu un „veşmînt care mai poartă / Şi astăzi urma veche-a mişcării-n cute moartă"), atestă ravagiile timpului *(Natură moartă).* Depăşirea conştiinţei tragice a timpului, poate chiar acceptarea ei dintr-o perspectivă superioară, e însă posibilă printr-o integrare afectivă în ordinea vieţii, a naturii („Învaţă-mă, făptură, limba cu care floare şi gîndac / Stau înţeleşi în taina ierbii şi se-nţeleg cu necuprinsul" etc., în *Cîntec la fereastră).* Fecunditatea, rodirea sînt un „miracol" firesc — prilej de jucăuşă veselie. Poezia care se intitulează chiar *Miracol* — situîndu-se pe linia jovial-infantilă a *Horelor* — e un cîntec de exultare, adresat pămîntului care a primit semănăturile :

Lasă-ţi, cum îmi place mie,
Somnul greu pe seama mea,
Pun un bob şi-mi dai o mie.
Dormi şi nu te deştepta.

Te-oi trezi eu, bunăoară,
După sacii de la moară.
Nici eu ştiu, nici tu cunoşti,
Şi-o să rîdem ca doi proşti.

Sentimentul timpului, al ineluctabilei treceri, se asociază adeseori la Arghezi cu acela al morţii. *Deşertăciune* aduce expresia unei anxietăţi derutante în faţa iminenţei dispariţiei. Sufletul aşteaptă de „lîngă

viață" să fie chemat — lucru care se poate întîmpla în orice clipă :

Cine strigă ? Nimeni n-a strigat ?
Cucuvaia, greierul, tîlharul ?
Voi fi fost chemat și-apoi uitat ?
Bate timpul, trece minutarul...

Dar a sta „lîngă viață", a proiecta asupra lumii teama de moarte — cum sugerează însuși titlul poeziei — este o deșertăciune. Viața e, în toate sensurile, mai puternică, și chiar sentimentul timpului și-al morții o stimulează și o intensifică — această concluzie se desprinde din versurile finale : „Neträita viață s-a sfiit, / Și-am trăit-o însutit".

Unul dintre modurile de luptă împotriva insidioasei agresiuni a timpului este, pentru Arghezi, *creația* (remarca aceasta o face și Mihail Petroveanu în eseul său asupra poeziei argheziene). Reamintim semnificațiile cuprinse în *Testament*. Conștiința obîrșiilor sale (un sentiment al eredității sociale și spirituale) definește responsabilitatea creatorului și, totodată, îi dăruiește cuprinzătoarea forță, „harul", cum ar zice Arghezi. Moștenitor al unui trecut de obidă, în care frumusețea rară era un rezultat al trudei anonime, poetul spune, în primul cîntec din *Frunze :*

Mă simt ca un stihar de voevod,
Țesut încet cu degetele calde
Ale întregului năpăstuit norod.
Atît îs de bogat și-n adîncime,
Atît îmi mișună mătasea împrejur,
Că-mpletiturile rămase din vechime
Și-aduc aminte fostul lor murmur.

Pe linia aceasta, a unei adînci comuniuni, trebuie interpretată și strofa finală a poeziei *Frunze pierdute :*

> La fiece cuvînt, o șovăire
> Te face să tresari și-ai aștepta.
> Parcă trăiești în somn și-n amintire
> Și nu știi cine-a scris cu mîna ta.

Între artă și viață nu există contradicție, dimpotrivă, arta apare ca o formă de manifestare a vieții, a tensiunilor ei. Creatorul este și el *erou,* creația este luptă neîncetată împotriva informului și inerției. Confesiunea din *Cîntec de seară* are o valoare simbolică, ea înfățișează condiția Poetului în general. Instrumentele se învechesc, capătă răceala „gheții", ele trebuie mereu înnoite :

> Am cîntat pe cîte scule toate, ca să-mi rabde viața,
> Dar cîntînd, și țevi și coarde mi-au rămas în mîini ca gheața

— acestea sînt versurile cu care începe poezia. Cel care-și taiase întîiul fluier „dintr-un pai de grîu bălan", zicînd secerătorilor „cîntecul de nuntă", e obligat, temporar, să tacă, să asculte „zburînd cocorii". „Umilit și trist", el cere „nesfîrșitului de sus / Coarde noi și alte glasuri în cîntare să răsune". Continua ardere creatoare a Poetului, al cărui cîntec e adresat oamenilor, află prețuirea cuvenită din partea acestora. Poetul apare înconjurat de festivități populare, ca un erou iubit :

> Iată pentru ce bătrînii-mi sărutau de tînăr, mie,
> Mîna de pe corzi desprinsă, ca o stea de pe vecie,
> Iată pentru ce-mprejuru-mi se-nvîrteau atîtea hore,
> Ca talazele stîrnite la văpaia unui far.
> Iată pentru ce voinicii dintre văile sonore
> M-au încins cu brîu de dafin și cunună de stejar.

Recunoştinţa poetului se exprimă simplu şi pregnant :

De-ar dura măcar cît frunza doina mea de pe-nserate !
De-ar mai ţine frăgezimea coardelor înseninate !

Această „frăgezime a coardelor înseninate“ caracterizează întreaga ultimă perioadă de creaţie a lui Arghezi, desfăşurată în climatul stimulator al anilor noştri de structurale prefaceri. După *1907* şi *Cîntare omului*, noua carte a *Frunzelor* întregeşte, pe dimensiuni noi, universul liric arghezian.

Privirea lui Arghezi atinge, de fiecare dată pentru prima dată, lucrurile. E însuşi secretul poeziei, care descoperă mereu, cu prospeţime iniţială, cu emoţie primordială, lumea, sentimentele, valorile. A nu avea prezumţia descoperirilor anterioare, a nu te prevala de ceea ce ai făcut şi, deci, a lua totdeauna totul de la început (sau, cum spunea Arghezi odată, poate cu alte cuvinte, a fi un etern debutant) — e condiţia firească, dar de loc uşor de realizat, a adevăratului creator.

Gestul poetic arghezian este, prin excelenţă, un gest de eliberare, un act al bucuriei în ultimă instanţă. Lumea, curăţată de zgura banalităţii, se recompune, miraculos şi dramatic, exercită o fascinantă seducţie, învăluită în transparenţa caldă a verbului său.

DIALOGUL POETULUI CU COPILĂRIA

În opera argheziană, ceea ce vom numi *dialógul cu copilăria* ocupă un loc deosebit de însemnat, atît prin consecinţele imediate, uşor de observat, cît şi

prin cele mai îndepărtate. Definirea atitudinii poetului față de universul infantil este, de asemenea, în măsură să releve una din dimensiunile originalității atît de covîrșitoare și multilaterale a personalității lui Tudor Arghezi. Oricum, nu trebuie să uităm că Arghezi este primul mare poet român al vieții casnice și al copilăriei — văzută nu la modul romantic, cu nostalgii retrospective, ci din perspectiva *paternității*, inedită la noi sub raport literar. Poetul stăpînește o uimitoare *artă de a fi tată*, cu largi proiecții lirice, care nu sînt implicate în sensul imediat al noțiunii. Căci paternitatea reprezintă împlinirea unui echilibru superior în ordinea naturii, o împrejurare în care relațiile cu întreaga existență capătă semnificații schimbate. Există în acea parte a poeziei lui Arghezi care își are originea, direct sau indirect, în dialogul cu copilăria o robustețe vitală, un optimism cu nenumărate disponibilități imaginative și mimetice, o prospețime și o delicatețe, de-a dreptul cuceritoare. Chiar și lumea minusculului, a realităților gingașe, e privită cu acel amestec unic de fantezie lirică, familiaritate jovială și afecțiune paternă, care definește zone însemnate ale poeziei argheziene. Sînt frecvente, mai ales în *Versuri de seară* și în ciclul de *Copilărești*, poeziile din care această atitudine reiese în mod direct. Poetul se adresează unei furnici :

Cu merindea îmbucată,
Te-ai suit pînă-n cravată,
Și mai ai pînă-n chelie
Două dealuri și-o bărbie.
Nu vrei, tată, să-ți arăt
Cum iei drumul îndărăt ?

(O furnică)

Altădată, în *Inscripție pe cotețul lui Hoțu,* Arghezi scrie :

A orbit de boală grea
Hoțul tatii, și-aș fi vrut
Să-i găsesc un leac, ceva.
Nici un vraci nu l-a avut...

Un brotăcel :

Stă în pom pitit, pe cînd
Ție ți-a venit un gînd :
Printre mugurii crescuți,
Să-l mîngîi și să-l săruți.

(Joc de creion)

O lăcustă,

. . . . Domnișoară
de cristal și scorțișoară
. . . .
Aș fi vrut să stea s-o prind.
A venit încoa sărind
Și-a plecat sărind într-alte
Buruieni și mai înalte.
Și-aș fi vrut să-mi stea întîi
Pe un vîrf și s-o mîngîi.

(O lăcustă)

Exemple de acest fel s-ar putea da numeroase. În bună măsură, ceea ce ține de „microcosmosul" arghezian, învăluit în unda unei duioșii protectoare și a unui umor senin, dezvăluie un sentiment al *paternității* extins, cu infinite nuanțe. Dialogul cu copilăria se regăsește, în formele lui indirecte, în atitudinea poetului față de lumea vegetală sau animală, tratate miniatural. (Există la Arghezi și un alt sentiment în

fața naturii, mai grav și mai profund, de un tulburător patetism, dar nu acest aspect al creației sale ne preocupă acum.)

Nu e vorba aici — cum s-a afirmat— de o „afectare“ a miniaturalului (implicînd gesticulația exterioară, o anume gratuitate), ci de adoptarea unei perspective lirice care face posibilă comunicarea cu ceea ce e simplu și delicat în natură. Sînt zonele în a căror familiaritate se joacă și crește copilul. Sentimentul patern autentic se traduce printr-o mare disponibilitate (pe care o numeam mimetică), orice rigiditate sau convenție fiindu-i străină. Poetul redevine copil, prin mijlocirea unui umor liric care îi e specific :

Fă-te suflete, copil,
Și strecoară-te tiptil
Prin porumb cu moț și ciucuri,
Ca să poți să te mai bucuri.
Strînge slove, cărți și pană,
Dă-le toate de pomană
Unui nou învățăcel,
Să se chinuie și el.

(*Creion*, în ciclul *Copilărești*)

Aceasta pare a fi mișcarea sufletească a poetului atunci cînd se apleacă asupra „universului mărunt“. Dialogul cu copilăria i-a revelat poetului anumite nuanțe ale realității care pot căpăta semnificații lirice mai generale, și de aici elogiul — cu o candoare rămînînd totdeauna în marginile umorului (căci e voită, ca aceea a tatălui care, în *Cartea cu jucării*, experi-

mentează toate voluptățile jocului) — elogiul lucrurilor și al viețuitoarelor mici :

Vrui, cititorule, să-ți fac un dar,
O carte pentru buzunar,
O carte mică, o cărticică.
Din slove am ales micile
Și din înțelesuri furnicile.
Am voit să umplu celule
Cu suflet de molecule.
Mi-a trebuit un violoncel :
Am ales un brotăcel
Pe-o foaie de trestie-ngustă.
O harpă : am ales o lăcustă.
Cimpoiul trebuia să fie un scatiu.
Și nu mai știu...

(Cuvînt)

Ocupîndu-se de această latură a creației argheziene, G. Călinescu scria : „Există la Tudor Arghezi și o aplecare către universul mărunt ca atare, dar atunci nu dăm de o poezie minoră, ci de manierismul arghezian care constă într-o afectare de minuscul, de familiarități, de scoateri copilărești de limbă afară, de poleiri. Atunci poetul vorbește de «nițică nevinovăție» și de «nițică depărtare», aduce o «țandără de curcubee»" etc. Totuși, poezia argheziană a universului mărunt nu poate fi redusă la o simplă „afectare", ea ne descoperă una din coordonatele importante ale personalității poetului. Dorința de candoare, de simplitate, regăsirea copilăriei, exploatarea universului delicat restabilesc în fapt echilibrul eului torturat de dilemele tragice din *Psalmi*.

Intuind lumea copilăriei, raportîndu-se la ea, Arghezi se lasă contaminat de atmosfera ei exuberantă, de veselia, de optimismul nuanțat al jocurilor, în care descoperă surse proaspete de lirism. Tot legă-

tura fecundă cu copilăria ar putea explica, într-o anume măsură, unele din procedeele umorului liric arghezian (de pildă, exploatarea așa-numitei „logici a absurdului", ca în *Horă de băieți* sau *Examen de ucenici*, sau în unele din versurile pentru copii — în *Țara piticilor*, în *Facerea lumii* etc.).

În general, aplecarea spre lumea copilăriei înseamnă pentru poet descoperirea unui refugiu, împărtășirea bucuriilor simple ale vîrstei candorilor, o percepție magică și totodată umoristică a lumii. Pătrunderea în universul mic e un act de comuniune cu copilăria :

Doamne, fă-i bordei în soare.
Într-un colț de țară veche,
Nu mai nalt decît o floare
Și îngust cît o ureche.
Și-n pridvor, un ochi de apă,
Cu o luntre cît chibritul,
Ca-n crîmpeiul ei să-ncapă
Cerul tău și nesfîrșitul.
...Și cînd totul va fi gata
S-o muta la ea și tata.

(Cîntec de adormit Mițura
cînd era mică)

Apropierea de copilărie e o sursă de sănătate, de optimism, de jovialitate naivă. În prefața la *Țara piticilor,* poetul se adresează glumeț cititorului :

Nu mă osîndi, vai mie !
C-am căzut în sărăcie.
E nevoie să-ți explic :
Ești prea mare. Fă-te mic.
Uită regula o dată.
Și cu cartea dezvățată,
Mergi nițel de-a bușile.

Poţi închide uşile,
De ţi-e teamă şi ruşine
Să te faci de rîs ca mine.
Ieşi din dogmă şi, tiptil,
Fă-te la citit copil.
Asta, Domnule Confrate,
Dă alean şi sănătate,
Eu, cum vezi, încet, încet,
M-am făcut analfabet.

Universul infantil implică o micşorare a dimensiunilor :

Floarea şi mireasma au tăcut chitic,
Marele se face din ce-n ce mai mic,
Pînă la tipicul mic al jucăriei,
Ca să-l ia cu mîna mai uşor copiii.

(Drumul cu poveşti)

Asupra acestei micşorări a dimensiunilor am vrea să ne oprim puţin, pentru că ea reprezintă una dintre modalităţile umorului liric arghezian, poate cea mai evidentă. Frecventă în versurile pentru copii, ea poate fi identificată însă în toată poezia argheziană a „microcosmosului". De cele mai multe ori, reducţia dimensiunilor se realizează prin metaforă. Violoncelul, pe care poetul vrea să cînte frumuseţile gingaşe, devine „un brotăcel, / pe-o foaie de trestie-ngustă". Harpa devine „o lăcustă", cimpoiul „un scatiu" etc. „Micşorata, subţiata şi nepipăita viaţă" poetul vrea s-o strecoare „pe un fir de aţă", „printr-o ureche de ac". În *Ghicitoare*, o fată e văzută astfel :

S-a pogorît un păianjen dintr-o stea,
Din Carul Mic, din Carul Mare,
Pe un fir de cînepă lucitoare.
Şi nu era păianjen, era păienjeniţă etc.

Poezia miniaturală a *Mărțișoarelor* se sprijină și ea de multe ori pe asemenea efecte. Acest umor al jocului de dimensiuni, prin metaforă, în care se confundă planuri depărtate ale realității, este modul specific al poetului de a se apropia de lumea copilului (deși extensiunea lui în poezia argheziană e mult mai mare). Imaginînd o cosmogonie umoristică pentru copii *(Facerea lumii — Balet pe șapte silabe)*, poetul scrie :

Cînd a fost, la început,
Nu era nimic făcut.
Lumea toată era goală,
Ca o tidvă, ca o oală.
Era noapte peste tot,
Ca-n cutia cu compot.
Era ceață,
Ca-n borcanul cu dulceață.
Și tăcere,
Ca într-un hîrdău cu miere.

Și mai apoi :

Dar Dumnezeu s-a pus
Să lucreze colo, sus,
A luat o foarfecă o dată
Și hîrtie neliniată.
A luat un ghem de sfoară
Și i-a dat drumul afară.
Din cer în mare,
Și scoase soarele cît o căldare.
A luat clei și pap
Și a făcut un crap.
Și pe lîngă clei,
A luat o pungă de scîntei.
Și făcu și luna
Și stele, una și una.

Un prilej excelent de asociații „dimensionale" i-l oferă poetului descrierea *Țării piticilor :*

Un ciorap, pe sfoară, strîmb.
Pus la rînd cu alte țoale,
Cît păstaia-i, de fasoale.
Și cămeșile-s ca niște
Fluturi, dați în vînt să miște.
. . . .
Parcă, pe frînghii, ițarii
Și i-au lepădat țînțarii,
Știi, țînțari cu coapsa-n dungă,
Încrețiți din sîrmă lungă.

Piticii :

Bălăcesc și unii-noată
Într-un lac nimica toată,
Iar duhovnicul Ilie
Pe un fund de farfurie...
Și un frate, mai de soi,
Scufundîndu-se-ntr-un țoi,
A rămas în el, băiete,
Și-a crescut un an ori doi,
Mare cît un castravete.

Dialogul cu copilăria și sentimentul paternității (acel sentiment deosebit de adînc și subtil, legat inițial poate de o anume patriarhalitate a vieții rurale, dar perpetuat ca o dimensiune sufletească, dincolo de limitele în care s-a născut) — definesc, după cum am încercat să arătăm, una din laturile esențiale ale universului poetic arghezian. Circumscrierea lor numai la „versurile pentru copii" sau la ceea ce ține

de poezia lumii delicate ar fi o greşeală. Atitudinea *tatălui* se regăseşte şi în momente de gravă meditaţie :

La trudă, zi şi noapte, două vieţi.
Afli ce ştii, şi ce-ai ştiut înveţi.
Meşteşugarul, tată, e pămîntul.
I-ai auzit tu geamătul, cuvîntul ?

(Om de pămînt)

Gestul din *Testament* are o semnificaţie similară, cu implicaţii de un ordin foarte general :

Nu-ţi voi lăsa drept bunuri, după moarte,
Decît un nume adunat pe-o carte.
În seara răzvrătită care vine
De la străbunii mei pînă la tine,
Prin rîpi şi gropi adînci,
Suite de bătrînii mei pe brînci,
Şi care, tînăr, să le urci te-aşteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă.

Ideea paternă devine aici simbolică ; moştenitorul durerilor acumulate de generaţii de străbuni, care au suit „rîpi şi gropi adînci", transmite, la rîndul lui, moştenitorului său, această amară experienţă transfigurată în artă ; ascensiunea generaţiilor trebuie să continue, căci „cartea mea-i, fiule, o treaptă".

Regăsim perspectiva paternităţii şi într-un moment de gravă solemnitate ca acela din *De-a v-aţi ascuns...* :

Dragii mei, o să mă joc odată
Cu voi, de-a ceva ciudat.
Nu ştiu cînd o să fie asta, tată.
Dar, hotărît, o să ne jucăm odată,
Odată, poate după scăpătat.

E un joc viclean de bătrîni
Cu copii, ca voi, cu fetiţe ca tine,
Joc de slugi şi joc de stăpîni,
Joc de păsări, de flori, de cîni,
Şi fiecare îl joacă bine.

Momentul inițierii copiilor în taina morții (prin stabilirea acelui patetic echivoc între moarte și joc) reprezintă, fără îndoială, una din ipostazele dialogului spiritual al poetului cu copilăria, și sentimentul patern își dobîndește aici una din cele mai profunde expresii ale sale în lirica argheziană.

Atitudinea lui Arghezi față de copilărie (a cărei complexitate am încercat doar s-o sugerăm) este mărturia profundei încrederi a poetului în posibilitatea de realizare a unor înalte valori umane în cadrul familiei. Într-o epocă în care familia era amenințată cu destrămarea, atitudinea lui Arghezi are și o definită (deși indirectă) semnificație de protest. Sentimentul patern implică mari responsabilități, și poetul niciodată nu uită aceasta. Ideea *Testamentului* —aceea a transmiterii unei experiențe umane străvechi, mereu îmbogățită — se regăsește, în diferite forme, în dialogul constant și atît de divers al poetului cu copilăria. Mai recent, în versurile scrise pentru copii (în unele din *Stihurile pestrițe* și în *Prisaca),* apropierea lui Arghezi de universul infantil se însoțește cu expresia unei senine împliniri. Elogiul muncii, al frumuseții, capătă acum o pregnanță mai mare, și resimțim în ele acea limpezime și liniște pe care, în anii senectuții, le-a aflat marele poet.

EXCURSIE ÎN ȚARA DE KUTY

Există în proza lui Arghezi o înclinare, uneori foarte evidentă, spre comicul „absurdului", spre proiecția în fabulosul caricatural și în grotesc a realului. Absurdul nu ne apare aici ca un scop, ci ca un mijloc de potențare a comicului, utilizat cu multă

supleţe şi subtilitate. Enormitatea efectelor, aparenta lipsă de logică vădesc într-un plan mai adînc luciditatea amară a scriitorului şi nestăpînitul lui demon polemic. Fără a încerca o clasificare a modalităţilor pamfletului arghezian, vom distinge totuşi două atitudini fundamentale: una, în care mînia poetului faţă de anume stări de fapt sau persoane se exprimă direct, în virulente diatribe (pamfletul la persoana a doua), iar alta în care, prin filtrul ironiei, în ciuda unui mare consum intern de energie afectivă — sub registrul urei, dispreţului, repulsiei — sensurile pamfletului se obiectivează. A doua atitudine favorizează apariţia comicului grotesc sau absurd. S-a afirmat neîntemeiat că pamfletul arghezian, deşi iniţial vizează persoane reprezentative pentru corupţia vieţii oficiale din România trecutului, prin faptul că nu le desemnează în chip limpede, îşi pierde eficienţa practică, devenind un exerciţiu artistic gratuit, un joc în care intensitatea polemică se consumă în apropieri lexicale şi metafore. De fapt, la Arghezi, pamfletul capătă un grad de generalitate care indică profunzimea atitudinii critice, depăşirea individualului printr-o preocupare de tipologie socială, plină de semnificaţii. Comicul arghezian, dincolo de scăpărările spirituale, are implicaţii grave, dovedind opoziţia constantă a marelui poet faţă de societatea românească dintre cele două războaie. Nu e vorba la el de absurdul hazardului, nici de cel oniric (cultivat de suprarealişti, care vedeau în el un mijloc de cunoaştere), ci mai degrabă de o reducere la absurd a unor situaţii pe care realitatea vremii le oferea din belşug.

Încă din secolul trecut, cînd burghezia îşi consolidase poziţiile pretutindeni în Europa, ajungînd la o stupidă suficienţă, scriitorii au consemnat, cu mij-

loacele comicului, acea osificare a inteligenţei în banalitate, proprie reprezentanţilor tipici ai acestei clase. Flaubert alcătuia, amuzîndu-se copios, acel dicţionar al clişeelor de gîndire *(Dictionnaire des idées reçues)* şi, în *Bouvard et Pécuchet,* încerca să compună un epos comic al stupidităţii burgheze. Ceva mai tîrziu, a apărut în literatură comicul echivocurilor, pornind tot de la clişeele de gîndire, comicul reducerii la absurd a expresiilor banale, cu implicaţii de ordin social mai mult sau mai puţin directe. Evident, exagerarea în acest sens poate duce la gratuitate (e cazul uneori al atît de originalului Urmuz). Comicul acesta de ordin verbal e prezent şi la Arghezi — fără a juca însă un rol abuziv. În *Tabletele din ţara de Kuty* îl întîlnim practicat atît în chip direct, cît şi în ostentaţia anumitor construcţii sintactice care parodiază stilul oficial al epocii. Semnificaţiile sînt precise, fie că e vorba de faptul că „e legea oricărui drept să garanteze exerciţiul unei ficţiuni" (de la exerciţiul unei funcţiuni), fie că ni se relatează că în Kuty „Femeia n-avea drepul să voteze deputaţi, să fie ministru şi căprar; n-avea dreptul să poarte pantaloni, redingotă şi pinteni, şi n-avea dreptul să vorbească gros şi să se radă... În schimb, era obligată categoric să rămîie însărcinată..." (parodie a golirii de orice conţinut a noţiunilor de drept şi obligaţie) etc. Alteori, comicul verbal se rezolvă în proiecţii caricaturale mai ample. Substituirile sînt urmărite în aspecte concrete. Pseudo-savanţii compilatori, care repetă ceea ce au citit, fără să înţeleagă, „papagaliceşte", cum se zice, devin, în expediţia la „cel de al treilea Pol", nişte papagali autentici: „Constatarăm cu spaimă, în a treia lună, că ne depărtăm de umanitate, orientaţi spre tipul păsărilor

cu gîtul lung. Președintelui îi crescuse un cioc încovoiat, și penele i se albăstreau între azur și indigo. În ziua 140, rămîneam trei oameni, și cei șase savanți se făcuseră papagali. Fostul președinte găsi sub el niște sfere ovale: începuse să ouă!"

Dar satira argheziană din *Țara de Kuty* — urmuziană pe o latură a ei — e mult mai cuprinzătoare decît sfera comicului verbal. Ca și Swift în *Călătoriile lui Gulliver*, Arghezi e aici creatorul unui adevărat mit comic. Construirea unei utopii satirice (ale cărei elemente, e adevărat, nu sînt totdeauna perfect solidare, ca la Swift) reprezintă de fapt soluția căutării unui spațiu comic în care realul să poată fi proiectat din cele mai variate unghiuri. Aici toate metamorfozele hilare devin posibile, veridicitatea fiind păstrată doar pe planul semnificațiilor. Formula utopiei satirice convine temperamentului artistic arghezian, înzestrat cu capacitatea transferurilor metaforice și în sensul caricaturalului. Galeria portretelor fizice din *Țara de Kuty* (dar și din alte tablete) ilustrează această trăsătură. Prezidenta e o apariție monstruoasă, un „animal cu hăuri de păr". Mya Lak „E uzat și deformat ca un ambalaj de sac; urzeala cedează de jur împrejur (...) Cusătura picioarelor e scoborîtă la gambe, subsuorile deplasate pe șolduri sînt ca la crapi, brațele și-au pierdut coltucele și genunchii rotula: e otova și lins. Însuși craniul s-a modificat, ca pălăriile accidentate. Buze strînse, ca gura sacului cu o sfoară cu căpătîiul deslînat al unei țăcălii de cîlț. Poartă ochelari simbolici: doi de zero" etc. Hiperbola comică se extinde, firesc, la toate situațiile descrise, vizînd, adesea, realități sociale dureroase din România burghezo-moșierească. Sistemul de impunere din Kuty e „eminamente democratic",

„progresiv“ (din nou exploatarea unui echivoc verbal) : „Kutul era impus opt la sută la roşcove, douăsprezece la sută la smochine, optsprezece la sută la mandarine, douăzeci şi două la sută la banane. Primul impozit. Apoi, adunam roşcovele cu smochinele şi din total mai luam 20 la sută ; adunam roşcovele şi bananele şi luam alţi 20 la sută ; adunam bananele cu roşcovele ; adunam rubricile între ele, cîte două o dată înainte, o dată dindărăt, şi o dată de la mijloc îndărăt şi o dată de la mijloc înainte şi la fiecare operaţie luam cîte 20 la sută. E impozitul eminamente democratic, numit «progresiv».“ În alegeri, „Ieşeau întîi cei care fugeau mai iute de-a buşile sau pe vine pe întuneric, într-un sac cu gura legată“ (reminiscenţă din Lilliputul swiftian). De un comic truculent sînt şi desele referiri la „bărbăţia de Stat“ din Kuty : „Bărbăţia de Stat e o stare a fizicului şi a moralului, comparabilă cu harul, căci se bucurau de ea foarte puţini, vreo zece, doisprezece oameni profetici, o dată şi în acelaşi timp“... Justiţia burgheză, cu nesfîrşitele şi oţioasele controverse juridice, menite adeseori să nege evidenţa, nu e nici ea cruţată de causticitatea pamfletarului. Devenit, în Kuty, concesionarul unei fabrici de acid carbonic, autorul este chemat la judecată de societatea proprietară. Magistratul îi demonstrează pe larg că „Dintre un sifon plin şi unul gol, incontestabil că cel mai juridic este sifonul gol, întrucît el poate fi asimilat cu absenţa lui, cu lipsa de sifon, şi întrucît lipsa de sifon echivalează cu inexistenţa totală a sifonului, care fiind o apă minerală artificială, necunoscută şi inexistentă, nu poate intra în domeniul juridic, existent“. Mitul comic (din păcate abandonat uneori, în favoarea pamfletului direct sau a unor episoade parazitare) se dez-

voltă pe dimensiuni mereu noi, păstrîndu-și însă obiectivul principal: acela de a satiriza rînduielile sociale bazate pe exploatare, demagogie și arbitrar.

Ironiei acide a pamfletarului nu-i scapă nici politicianismul corupt, nici farsa alegerilor „democratice“, nici „obiceiul partidelor politice“ („Interesant era că membrii unui partid făceau parte, fie succesiv, fie alternativ, sau fiecare paralel din toate celelalte, preferînd să se alăture printr-un sacrificiu, curent la oamenii cu grijă de țară, partidului care era chemat la guvern“), nici stupiditatea satisfăcută a burghezului. Din mozaicul de aspecte, de instantanee, se constituie o lume burlescă și grotescă, într-un paralelism continuu, chiar dacă disimulat, cu o realitate istorică prea bine cunoscută, în care era conținută virtualitatea absurdului. Comicul gratuit de care s-a vorbit în legătură cu *Tabletele din țara de Kuty* e de cele mai multe ori o simplă aparență.

Una din temele favorite a lui Arghezi este prostia unui anumit tip de savant, rupt total de realitate, pretențios și incoerent, cu certitudini apriorice și atitudini pontificale; această antipatie profundă (care era și a lui Swift atunci cînd descria docta faună a Academiei din Lagado) îi prilejuiește lui Arghezi unele din cele mai virulente pamflete ale sale. Și aici procedeul este cel al reducției la absurd. Un savant specialist în preistorie face o comunicare la Academia din Kuty arătînd că s-a pus „în contact cu un strănepot olandez al lui Spinoza, care, ocupîndu-se cu telescopia și lentilele, a inventat un instrument pentru zgîndărît preistoria prin pămînt. Principiul lui este că oriunde calci este preistorie dedesubt și că dacă ești prevăzut cu instrumentul convenabil, ajungi aproape întotdeauna în sînul ei: de

80 de ori la sută. Am verificat și am aplicat, cumpărînd un asemenea instrument (...) E portativ ca un sul de hîrtie, însă capabil de o întindere de mii de kilometri de sus în jos. Cînd nu găsim cu el preistorie, se găsește apă chioară, și ia el ceva din adînc." Savantul kut explică, cu aceeași pedanterie disproporționată, și felul cum funcționează aparatul: „Vîrful, în care se găsește prima lentilă și un cristal prismatic, se leagă cu inteligența printr-o bretea cu doi poli, pozitiv și negativ. Tehnica e destul de complicată și vă voi demonstra-o la fața locului: vom ține o ședință chiar în beciul caselor mele, amenajat cu fotolii și un cerc cultural."

Procedeul utopiei satirice nu e folosit de Arghezi cu rigiditatea premeditării. La adoptarea lui l-a dus capacitatea de a dilata faptul comic, de a-l dimensiona hiperbolic. La Swift, jocul dimensiunilor și al sensurilor își are originea într-un accentuat spirit de exactitate, într-o luciditate exacerbată (de aici frecventele comparații între proporții, minuția descrierilor, stilul sec, uscat, perfecta organizare epică a fiecărui capitol al *Călătoriilor lui Gulliver*). La Arghezi, satira e, într-un fel, un act poetic, fără ca aceasta să diminueze rolul lucidității. Comicul atinge fabulosul prin metafora dilatată pînă la o conexiune universală — adeseori subînțeleasă sau disimulată —, prin asociația spontană și neprevăzută. Afirmația poate fi verificată, mai direct, pe planul stilului, în care abundă imaginile și metaforele, efectul comic izvorînd din termenii lor violent contrastanți. Absența epicului, a succesiunii, a construcției pledează pentru același punct de vedere. Comicul arghezian vine dintr-o puternică impulsiune spre degradarea „poeticului", așa cum numai un mare poet o putea resimți.

O pagină din Arghezi emană totdeauna, pentru cititorul sensibil, o poezie contagioasă. Dincolo de definiţii şi formule, de scheme prestabilite şi sclerozate, cuvintele se mişcă vii, într-o libertate riguroasă, care e a creaţiei. Ar trebui să restituim cuvîntului poezie ceva din vechea lui semnificaţie, etimologică — poesis-ul grecesc însemna creaţie, în genere — pentru a-l aplica, mai cuprinzător astfel, fenomenului arghezian. Un scriitor francez a definit odată un sentiment tulburător : *le dénûment devant l'art,* dezgolirea în faţa artei — în sensul metaforic al regăsirii unei simplităţi iniţiale şi esenţiale, al renunţării la veşmintele convenţiei, pe care nu o dată trăirile noastre interioare le poartă. Acest sentiment, real, întîmpină totuşi rezistenţe, cînd e vorba să fie comunicat într-un text critic. O prejudecată a subtilităţii, cu nuanţe impersonale şi inventate, ne face să trecem uneori cu un aer superior peste reacţiile spontane şi adînci pe care adevărata artă ne obligă să le avem. Să mărturisim deci că am citit volumul lui Arghezi *Cu bastonul prin Bucureşti* încercînd acel sentiment despre care vorbeam adineauri. Ceea ce impresionează în primul rînd e continuitatea, la o intensitate constantă, a actului de majoră poezie : textele incluse în culegere fiind scrise într-un interval de timp care acoperă aproape o jumătate de secol — 1912—1961. Într-o proză sub forma „tabletei", cu mereu neaşteptate zigzaguri şi frîngeri sintactice, Arghezi converteşte în valori lirice peisaje, chipuri şi împrejurări bucureştene, cunoscute în acest amplu răstimp. Afecţiunea pentru oraşul natal e declarată în *Cuvîntul înainte :* „Născut

printr-o împrejurare de pripășire oltenească, gorjană, în București, m-am pomenit în el și mă socotesc venit pe lume o dată cu Capitala. Să mi se ierte solidaritatea." Și imaginea acestei solidarități se dilată în conformitate cu o logică a sintezelor poeziei : „Luînd bastonul de plimbare prin București, m-am dus cu el prin toate depărtările țării, întrucît și Marea Neagră și Carpații fac parte tot din București". E o tehnică pe care o vom descoperi frecvent în proza argheziană.

Afirmăm, desigur, un adevăr banal cînd spunem că domeniul poeticului se extinde adesea peste granițele ritmului și rimei, care, de altfel, destul de elastice și ospitaliere, admit în cuprinsul lor — și nu chiar atît de rar — o proză cîntînd din trompete de carton, solemn hilară. Privilegiul personalității e de a fi aceeași în diversitate și diversă în unicitate. Efortul poetic arghezian, vast, sfidează delimitările formale tocmai prin varietatea de înfățișări prin care se comunică, anulînd prejudecăți și false principii. Ilustrarea unei atari aserțiuni o putem afla și în paginile cărții antologice despre București (o mențiune interesantă : autorul ne anunță că „textul prezent va fi completat într-o bună zi, cînd sănătatea îmi va permite reînceperea unei munci organizate, cu alte notări încă nedescifrate. Îmi făgăduiesc o ediție viitoare voluminoasă, considerînd-o pe cea de față ca o arvună. S-ar putea chiar ca strîngerea într-o copertă mai încăpătoare, laolaltă, a numeroaselor aduceri-aminte să se asemene cu ceea ce s-ar putea numi emfatic niște «memorii»").

Accentele satirei dureroase și violente — caracteristice prozei argheziene mai vechi — se regăsesc în descrierea Bucureștilor din primele decenii ale

secolului, oraş al corupţiei şi dezmăţului claselor avute. *Preludiul,* scris în 1918, în timpul detenţiunii de la Văcăreşti, e o apostrofă puternică: „Oraşule, pe care te iubesc, ce-ai să aduci tu ţărilor unite laolaltă sub putredul tău prestigiu? Ce-ai să dai tu milioanelor de oameni, care vin la tine ca la o cetate sfîntă? Ce miruri porţi în mîinile tale de noroi, ca să le ungi sufletul şi să li-l întăreşti?" Aviditatea, poftele dezlănţuite ale unei societăţi în care atributele umanului s-au pierdut sînt cenzurate în imagini compunînd tabloul unei zoologii monstruoase: „Mănîncă porceşte, scumpa mea cetate, şi te împreună cu muştele şi cu gîndacii din zbor sau între molozuri". Sau: „Ceea ce mă revoltă la spectacolul tău neruşinat, de universală şi neîncetată streche, nu e în primul rînd tinereţea care se iroseşte pe canal, creşterea copiilor, nelepădaţi la timp în casele tale bogate, căci toate acestea le plăteşti cu bătrîneţea precoce şi cu putregaiul. Mă revoltă consimţirea generală şi liniştea normală a monstruosului tău coit. Nici o dramă, nici o tragedie nu izbucneşte din smîrcul, în care zeci de mii de broaşte zac încălecate." Pregătirile pentru ceremonia religioasă de la 10 mai *(10 mai la Mitropolie),* la care trebuia să asiste, scorţos şi plictisit, însuşi monarhul, sînt proiectate într-o viziune grotescă. Întinşi „pe faţa de cîrmîz a covoarelor, în catedrala goală, părinţii par nişte lipitori pîntecoase, care şi-au vărsat balta sîngelui băut, printr-o gaură nevăzută". Degradarea „poeticului", sugestia de amorf, de hibrid şi amfibiu, vădesc mereu incontestabilul mare poet. Călugării, surprinşi într-un moment de răgaz, cînd beau din vinul dosit sub o strană, au o anatomie incertă de viermi primitivi: „Beţivii beau de-a dreptul cu pîntecul şi

sug de dinlăuntru, din fund, ca o bășică pentru injecții; gîlgîitul lor e voluminos și scurt". Anticarul Pintah e portretizat în aceeași manieră: „Îl văd și acum pe Pintah, om gelatinos, moale, de sus pînă jos, cu palmele băloase ca de broască, om fără oase..." *(Negustorie)*. În tableta mai întinsă, recentă, închinată *Griviței Roșii*, regăsim aceeași virulență a ironiei de substanță metaforică. Samsarii erau „Stoluri și roiuri de muște și viermi", ministrul Comunicațiilor, în timpul eroicelor greve din 1933, „funcționa în plină eflorescență de conopidă, un buboi levantin complicat paralel, în vocabularul medical, cu tumoare de neoplasm". Tot aici, orînduirea burgheză apare, în lumină crudă și esențială, ca o „orînduire de putregai, de pături și teancuri de puroaie stratificate". O societate condamnată la inevitabilă pieire e inclusă de poet în dimensiunile universului teratologic.

Cel care știe să urască știe să și admire. Tot în 1918, închis la Văcărești, Arghezi vorbește de „conștiința uneori genială și cîteodată dumnezeiască a lumii": *Noaptea de argint* e un poem în proză de o mare delicatețe. O amintire din 1900 — pe cînd exercita funcția de diacon la Stavropoleos — îi prilejuiește poetului o descripție înfiorată a frumosului lăcaș: „Alegoriile închipuite în bijuteria acestui chivot minuscul așezat în asfalt și acoperit de o pojghie brună, ca de sticlă, par zugrăvite într-o grotă de chihlimbar. Strănile, pierzîndu-și încheieturile și topindu-și-le în vreme, par lucrate în cocă de ceară, amestecată cu gălbenușuri de smirnă și tămîie." *(Stavropoleos)* Bucureștilor de altădată, „oraș al încercării și al neputinții, insulă de liliac și mătrăgună, baltă zăcută a purulenței" *(Preludiu)*, li se desco-

peră, cu un ochi priceput în descifrarea nuanței subtile, și partea de farmec: viața fremătătoare și pestriță a străzii („Viața este pe stradă, mai mult decît într-alte părți ale continentului, unde populațiile țin în rezervă pentru zidurile închise un secret al personalității de multe ori derizoriu"), tîrgurile, moșii etc.

O incursiune în domeniile „industriei țărănești de paie, nuiele și lemn" se sfîrșește cu evocarea unei zile de tîrg în Piața Mare *(O îndeletnicire românească)*. Două tablete, *La moși* și *Luna parc*, scrise cu o vervă nestingherită, desfășoară imagini viu colorate, în care efectele de umor sînt obținute prin aglomerarea detaliilor eteroclite, caleidoscopic. Fiorul poetic nu lipsește nici aici, amuzamentul fiind, într-una din laturile lui, participarea afectivă la universul infantil al jocurilor. Ne întîmpină uneori și umorul prin reducere la absurd (mai frecvent în *Tablete din țara de Kuty)*. Proprietarul unei instalații de moși — „o rîjniță circulară" — întrebat: „Cum merge?", răspunde printr-o formulă banală „Dacă nu curge, pică". Scriitorul comentează: „Ca un rățoi domestic, care, în lipsa unui pîrîu, se mulțumește cu un butoi de varză sub burlane". O altă tabletă *(Sînge rece)* creionează figurile unor originali ai vechilor București. Unul din ei, „un general îmbrăcat ca bucătarii, dar încins cu o sabie de mucava și decorat cu toate distincțiunile împărătești, improvizate din funduri de cutii de conserve", provoacă o reflecție comică bazată pe echivoc: „Cine ar putea să spuie unde zac oasele acestui cap de oștire, care poate să fi murit *comandînd* o bragă" (s.n.). Dar procedeele umorului arghezian sînt — și

în această carte — mult mai variate decît am putut arăta acum.

Oricît de ciudată ar părea afirmația, există o anume înrudire între Arghezi și Caragiale, și nu numai pe linia umorului. Dar să nuanțăm comparația, relevînd totodată și diferențele care-i despart pe cei doi mari scriitori. Comunitatea, afinitatea mai exact, dintre Arghezi și Caragiale, ține în primul rînd de o structură temperamentală muntenească. Amîndoi sînt, apoi, niște *auditivi*. Firește, la Arghezi, oralitatea ia o direcție specific lirică și e poate umbrită de puterea sugestivă a asociațiilor metaforice (deși cei care-l cunosc spun, lucru demn de relevat, că poetul se exprimă verbal așa cum scrie). La Caragiale, oralitatea ia direcția obiectivă, chiar impersonală, a epicului. Cert e că amîndoi scriitorii au auzul extrem de fin. Umorul clișeului verbal, surprins „pe viu", există nu numai la Caragiale. N-ar avea rost să ne angajăm acum într-o discuție de stilistică: cu atît mai mult cu cît comparația pe care o facem poate fi susținută și pe alte laturi. Aciditatea ironiei argheziene (dilatată însă metaforic în viziuni grotești), amestecul de duritate și mobilitate, luciditatea și secreta voluptate a maliției, spiritul polemic sînt, dincolo de particularitățile stilistice, trăsături care-l apropie pe poet de prozator. Asemănarea propusă poate pune în lumină o latură mai puțin evidentă a personalității lui Arghezi și poate, totodată, da o măsură mai exactă a geniului său poetic. Pentru că lirismul arghezian se mărturisește intens chiar în aceste zone ale comicului care sînt, în genere, considerate ca apanaj al intelectului glacial, insensibil, antipoetic.

Orașul pitoresc de altădată (dar și mizer, lipsit de lucrări edilitare etc.) s-a schimbat fundamental în socialism. Poetul consemnează, cu satisfacție, aspectul Capitalei contemporane : „Imaginea monumentalei Capitale de azi, care se înfrumusețează zi de zi, mulțumită acțiunii neobosite a edilităților actuale, e variată și bogată. Ele nu mai tolerează nici un colț uitat și din fiece maidan urît au făcut un parc de răcoare și odihnă : parcurile, pe zeci de kilometri pătrați, de abia ieșite la iveală, par edificate de sute de ani" etc. O vizită la Grivița Roșie, în „admirabilul tumult de ecouri" al halelor industriale, prilejuiește poetului o evocare a luptelor proletariatului, fără de care n-ar fi fost posibil prezentul socialist, cu înlesnirile și avîntul lui nestăvilit. E semnificativ în acest sens și elogiul adus partidului, în bucata finală a volumului, apărută mai întîi în *Scînteia,* în numărul din 8 mai 1961 — ziua aniversării a 40 de ani de la înființarea Partidului Comunist din România.

Cu bastonul prin București e o carte, cum spune Arghezi, mai mult de „impresii, măcar și contradictorii". În același *Cuvînt înainte,* poetul încearcă să-și precizeze intențiile : „Și la urma urmei, datoria condeiului nu e numaidecît să tot înșire și spuie, ci să și sugere. Aș zice : mai ales." Arta sugestiei argheziene, în care cuvintele se atrag după legile unui magnetism secret al corespondențelor, ține de poezie, în sensul larg și nobil. Lipsește, bineînțeles, tendința de „poetizare" — înfrumusețarea cosmetică a realului, practicată nu numai de liricii anemici, dar chiar și de mulți reporteri. Darul, sau harul poetic adevărat nu au nevoie de farduri.

ÎNSEMNĂRI DESPRE CAMIL PETRESCU

«ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÎIA NOAPTE DE RĂZBOI»

S-a vorbit mult, în legătură cu epica lui Camil Petrescu, despre structura de analist a scriitorului, despre remarcabila mobilitate şi putere de penetraţie a inteligenţei sale artistice, dar ceea ce ne reţine în primul rînd — ca o dimensiune majoră a întregii lui opere — este permanenta afirmare a sincerităţii, permanenta precizare a unei atitudini personale faţă de realităţile, etice sau sociale, investigate, cu evidentul corolar al polemicii duse împotriva altor atitudini posibile.

Într-un pătrunzător articol, intitulat *Camil Petrescu şi demonul polemicii* (*Viaţa Românească*, nr. 5/1958), Ov. S. Crohmălniceanu cita, ca definitorie pentru scrisul lui Camil Petrescu, următoarea frază din *Addenda la Falsul Tratat :* „Lucrez cu predilecţie în opoziţie cu ceva, întărîtat să opun propria mea viziune unei viziuni insuficiente, eronate sau false cu totul". Autorul articolului urmărea, în semnificaţiile lor sociale profunde, manifestările acelui „demon al polemicii" care-l stăpînea pe Camil Petrescu. Dar asu-

pra acestei probleme vom reveni mai jos. Fapt e că excepţionala lui intensitate pasională — tradusă şi în plan cerebral — face ca autorul *Ultimei nopţi de dragoste* să nu fie, cum se credea chiar el, un proustian, nici un stendhalian cu sincerităţi subtil disimulate şi, în fond, cu virtuţi de creator „obiectiv". Originalitatea prozei lui Camil Petrescu constă tocmai în fervoarea, în intransigenţa atitudinilor sale, şi exercitarea analitică a inteligenţei are la el o funcţie pur *demonstrativă*, subordonată deci într-o anume măsură. Scriitorului îi repugnă „indiferenţa", iar „obiectivitatea" e numai un mijloc, o condiţie a demonstraţiei („— Cum calm? — o întreabă la un moment dat Gheorghidiu pe Anişoara, în *Ultima noapte de dragoste*. De ce să nu pun patimă? Numai imbecililor le e indiferent ce opinie au. Obiectivitatea e necesară numai în actul judecăţii, cere adică să nu ai interese contrare şi să iei toate măsurile de precauţie intelectuală. Dar astea sînt de domeniul inteligenţei şi al onestităţii, nu al indiferenţei sufleteşti... Totdeauna indiferenţa asta ideologică şi amabilă, prezentată sub unghiul veşniciei, ascunde mici aranjamente făcute sec, sub unghiul actualităţii şi cu caracter strict personal. Să te consideri spectator indulgent şi amuzat al lumii acesteia plină de infamie şi de prostie e să faci parte din ea, să beneficiezi de infamiile ei, avînd aerul că eşti deasupra.") Analiza, la Camil Petrescu, sprijină totdeauna o atitudine, e un instrument, şi nu o finalitate.

Se constată, în citatul de mai sus, o înverşunare în ton, în gesticulaţia verbală, care prin exprimarea ei foarte diferenţiată, cu jocuri subtile de nuanţe, aparţine unui intelectual superior. *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* e de fapt o confesiune

a acestui om de o luciditate febrilă, mereu stăpînit de voința de a-și confrunta aspirațiile cu realitatea, care trăiește o dramă a însingurării (dragostea fiind doar o latură a ei), depășită în cele din urmă prin marile răsturnări interioare pe care i le provoacă „drama războiului". („Drama războiului nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea, cît această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaște altfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel.")

Scrisă într-un timp relativ scurt, din martie pînă în octombrie 1930, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* marchează debutul ca romancier al lui Camil Petrescu, pînă atunci poet (autor al unei plachete de versuri tipărite în 1923), publicist a cărui înaltă pasiune intelectuală apărea contrastantă într-o epocă de opacitate, ostilă incandescențelor, dramaturg „izgonit din teatru", cum singur mărturisește în acel *Cuvînt înainte după un sfert de veac*, publicat în fruntea ediției din 1955 a romanului. Descoperind marile posibilități pe care i le oferă acest gen, „reia acum în roman... procesul intentat stilului de viață al burgheziei, disecă mentalitatea ei, spiritul ei de clasă violent solidar cînd e vorba de interesele materiale, parazitismul ei care mistuia substanța statului..."

Din punctul de vedere al noțiunii convenționale despre roman, s-ar putea reproșa *Ultimei nopți de dragoste* — ceea ce s-a și făcut — că e alcătuită din două părți distincte, cu o foarte firavă legătură epică între ele. Alte derogări de la legile compoziției romanului (abandonarea unor personaje ca Vasilescu-Lumînăraru sau Nae Gheorghidiu) ar putea fi și ele obiect de discuție. Autorul însuși pare a fi ezitat între alegerea unei formule „clasice" a romanului, sau a

uneia novatoare, mai conformă aptitudinilor lui epice din acel moment. Alegînd cea de-a doua alternativă în *Patul lui Procust*, cu un succes artistic deplin (care interzice, ca absurdă, confruntarea acestui roman cu normele „clasice"), Camil Petrescu depășește ezitarea de care vorbeam și care, de altfel, numai la un examen superficial poate provoca obiecții de ordin estetic. Căci, într-un plan mai adînc, unitatea *Ultimei nopți de dragoste* o aflăm în reconstituirea de o mare autenticitate a destinului eroului principal.

Ștefan Gheorghidiu e un pasionat lucid, de o intransigentă candoare, care-l singularizează și-l însingurează în mediul social burghez în mijlocul căruia trăiește. Student în filozofie, sărac la început, pentru că tatăl său nu se îngrijise să le lase urmașilor avere, el moștenește un unchi bogat. Eliberat de grijile materiale, Gheorghidiu nu numai că nu renunță la sistemul lui de valori interioare, dar îl apără, cu o consecvență de fier, cu sporite sacrificii interioare, plătind prețul unei solitudini amare. De altfel, însăși moștenirea constituie o treaptă a însingurării lui. Se îndepărtează spiritual pînă și de mama sa, cînd descoperă la ea respectul, descalificator în ochii tînărului filozof, al valorilor posesive.

Ștefan Gheorghidiu e pus în situația de a analiza, cu dureroasă acuitate, „comedia" unor sentimente umane (mîhnire, iubire, recunoștință) funcționînd mecanic, în raport de interesele pecuniare. Ca un La Rochefoucauld, dar fără cinismul rece al acestuia, el constată că moartea unchiului Tache, pe care mama și surorile lui nu-l iubiseră, stîrnește în familie o „jale retroactivă". „Abia după ce s-a știut conținutul testamentului, mama și surorile au început să-l plîngă așa cum se cuvenea pe unchiul Tache: «Nimeni nu l-a

cunoscut. A strîns pentru noi»" etc. Unchiul Nae Gheorghidiu, politician liberal corupt, om de o mare vulgaritate, caută să interpreteze testamentul în defavoarea lui Ştefan Gheorghidiu, trecînd o bună parte din moştenirea acestuia pe seama celorlalţi legatari. El şi deschide acţiune juridică împotriva nepotului său. „Spre durerea mea — notează Gheorghiu —, mama şi surorile au trecut de partea lui şi au pornit acţiuni paralele". El renunţă benevol la o bună parte din moştenirea ce i se cuvenea (şi pe care justiţia nu putea decît să i-o recunoască) şi familia manifestă „o bucurie lipsită de orice urmă de bun simţ... Inert ca un manechin şi dezgustat, mă lăsam sărutat de buze fade, iar ei erau aşa de plini de bucuria lor, că nici nu băgau de seamă dezgustul meu. Cred că erau acum tot atît de sinceri ca şi atunci cînd mă calomniau." Spre sfîrşitul cărţii, cînd Gheorghidiu, rănit în război, este internat într-un spital şi mama lui vine să-l vadă, el scrie : „...Durerea ei îmi era străină. Cînd a murit unchiu-meu şi ne-a lăsat averea, iar pentru partea mea a început pătimaşa discuţie pentru împărţeală (...), mama a stat în ceasul acela ca o străină, s-a crezut «parte», a vorbit cu o voce albă, m-a privit cu ostilitate, ca pe un străin, şi străin am rămas."

De altfel, viaţa de „familie" a lui Gheorghidiu e aproape inexistentă. Frecventarea rudelor e privită de el ca o simplă convenţie, cu glacialitate. În timpul mesei oferite, cu puţin înainte de moarte, de unchiul Tache — care avea, prin paradox, să-l favorizeze în testament —, Gheorghidiu îi replică la un moment dat acestuia cu o ostentaţie iritată : „Unchiule dragă... drept să-ţi mărturisesc, am cam început să mă împac cu ideea că tata n-a agonisit avere ca să ne lase moş-

tenire. Căci moştenirile acestea nu sînt întotdeauna fără primejdie. De cele mai multe ori, părintele care lasă avere copiilor le transmite şi calităţile prin care a făcut averea ; un obraz mai gros, un stomac în stare să digere şi ouă clocite, ceva din sluţenia nevestei luate pentru averea ei, neapărat o şiră a spinării flexibilă ca nuiaua..." Ieşirea lui Gheorghidiu provoacă consternarea întregii familii, pe care el o consemnează obiectiv, cu ironie conţinută.

Pe unchiul celălalt, Nae Gheorghidiu, îl dispreţuieşte cu o intensitate care atinge adeseori pragurile repulsiei. Ceea ce nu-l împiedică să analizeze lucid, cu un ochi de savant zoolog, reacţiile şi comportările unchiului în diferite împrejurări : „Ştia că reputaţia lui de gură rea intimidează, şi abuza de asta, ca acele animale care secretează mirosuri scîrboase ca să se apere". Om odios, de un egoism vulgar, Nae Gheorghidiu îşi uită pentru o clipă interesele materiale, atunci cînd copilul îi cade grav bolnav, dar Ştefan îşi interzice să vadă în această atitudine o „nuanţă de bunătate şi dovadă de suflet", ci doar „exasperarea sentimentului părintesc pentru progenitură, lipsită de orice semnificaţie morală deosebită". Diagnosticul etic este exact, căci „bunătatea adevărată cere neapărat inteligenţă şi imaginaţie", iar aceste calităţi îi sînt total străine unchiului Nae.

Ostilitatea cu care-şi priveşte familia se extinde firesc la întreaga burghezie a ţării, a cărei trădare Gheorghidiu o relevă în termeni violenţi, cu sarcasm amar. Descrierea unei şedinţe a Parlamentului, prin reducţia la grotesc, prin acea ironie aproape obiectivă, de un impenetrabil calm aparent, cu care sînt considerate aberaţiile demagogice ale oratorilor, e revelatoare în acest sens. Argumentaţia în favoarea in-

trării în primul război mondial (deşi ţara era nepregătită) pe care Gheorghidiu o auzise în tren, din gura unui ridicol avocat de provincie („Ce nevoie ai de tunuri, domnule ?... Auzi, tunuri ? Bine, domnule, de asta are nevoie neamţul şi franţuzul ăla, că sînt crescuţi în puf — şi, brusc furibund : Dumneata ştii cum e românul, domnule ? Nădejdea lui e baioneta, domnule, baioneta, înţelegi dumneata ?... Că o vîră pînă la prăsele... şi dacă se rupe, dă cu patul armei... uite-aşa... uite-aşa — şi lovea îndîrjit şi imaginar, înspre toate colţurile compartimentului, în timp ce ascultătorii îl urmăreau, ferindu-se încîntaţi“), fusese reluată aproape întocmai de „unul dintre membrii importanţi ai guvernului“, într-o şedinţă a Parlamentului. Intrarea României în război, corespunzînd intereselor unei burghezii venale şi corupte, orbită de interesele ei de clasă, este zugrăvită în romanul lui Camil Petrescu ca o trădare a intereselor poporului, ca o tragică aventură.

Ideea care se desprinde din aspectele examinate pînă acum este că Gheorghidiu se desolidarizează intelectual şi moral de clasa din care face parte. Revolta lui rămîne însă abstractă, individuală ; polemica lui se desfăşoară pe planul ideilor, fără o finalitate practică, într-o mare solitudine interioară. Apare, pentru menţinerea unui echilibru spiritual, necesitatea unei compensaţii, a depăşirii solitudinii ; aceasta e dragostea, în care eroul vede posibilitatea realizării sale : „Lipsit de orice talent, în lumea asta muritoare, fără să cred în Dumnezeu, nu m-aş fi putut realiza — şi am încercat-o — decît într-o dragoste absolută“, spune Gheorghidiu la un moment dat. Izolîndu-se de viaţa socială din epoca sa, el pare a crede că dragostea e un domeniu al „libertăţii“, în care personalitatea sa

își poate da adevărata măsură, își poate găsi un sens, o cale spre „abosolut". Dar și dragostea în care se aruncă Gheorghidiu se dovedește falimentară în cele din urmă. Începutul pasiunii pentru soția sa este analizat retrospectiv, cu remarcabilă finețe psihologică. Sentimentul lui Gheorghidiu, în faza incipientă — și, la drept vorbind, nici nu putea fi altfel — nu are acel caracter *involuntar*, de fatalitate pasională, pe care l-a impus concepția romantică asupra iubirii, ci dimpotrivă, unul *voluntar* : „De cele mai multe ori te obișnuiești greu, la început, să-ți placă femeia fără de care mai tîrziu nu mai poți trăi. Iubești întîi din milă, din îndatorire, din duioșie, iubești pentru că știi că asta o face fericită, îți repeți că nu e loial s-o jignești, să înșeli atîta încredere. (...) Psihologia arată că au o tendință de stabilizare stările sufletești repetate și că, menținute cu voință, duc la adevărata nevroză. Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă."

Dragostea lui Gheorghidiu față de soția sa este a unui solitar cu o puternică dorință de absolut și idealitate. „Nevasta lui Gheorghidiu este nefilozoafă, geloasă, înșelătoare, lacomă, seacă și rea. Atunci, pentru ce o iubește Gheorghidiu ? El însuși nu poate explica", scrie G. Călinescu în *Istoria literaturii române*. De fapt, Gheorghidiu nici nu încearcă să-și „explice" dragostea. La el, fenomenul erotic are un caracter special — este un monoideism... patalogic. Luciditatea funcționează normal, consemnînd necruțătoare micimile de caracter ale femeii iubite, dar rămîne inoperantă, pentru că dispariția dragostei ar însemna pentru Gheorghidiu singurătatea fără ieșire, lipsa oricărui sens al existenței. Gelozia lui nu este simplă, monodimensională, ca în majoritatea cazurilor ; ea

comportă fațete foarte complicate, o întreagă dialectică interioară. Spre deosebire de gelosul „clasic", care are o voluptate secretă de a găsi acuzații împotriva celei pe care o iubește, Gheorghidiu îi caută mereu soției sale justificări, rămînînd însă într-o permanentă incertitudine. („Tot o astfel de antinomie e și faptul de a ști dacă o femeie te iubește sau nu, căci îți poți demonstra cu ușurință, pornind de la aceleași fapte, și că te iubește cu istovitoare pasiune, și că te înșală, batjocoritoare.") Setea de absolut și de certitudine rămîne, evident, nesatisfăcută, și dragostea, care ar fi trebuit să fie pentru Gheorghidiu prilejul de „a se realiza", devine un chin insuportabil. Dar dilema în fața căreia îl pune dragostea pe Gheorghidiu este mult mai adîncă: societatea, ale cărei false valori el le respinge, reapare prin femeia iubită, care aderă tocmai la aceste false valori (inconsecvență, egoism, snobism etc.). Dragostea nu e decît un refugiu aparent, și condiția tragică a inadaptabilului care e Gheorghidiu se verifică, matematic, și în această împrejurare.

Misoginismul lui Camil Petrescu, de care vorbește și G. Călinescu, are o evidentă colorație socială.

Importanța, în economia romanului, a părții a doua este că ea ne dă soluția dilemei erotice a lui Gheorghidiu — constituind totodată relatarea unei experiențe umane decisive pentru erou. Tragicul individual, limitativ, este depășit prin covîrșitoarea tragedie colectivă a războiului. Pe front, Gheorghidiu are un sentiment de imensă detașare față de propriul său trecut: „De soția, de amantul ei, de tot zbuciumul de atunci mi-aduc aminte cu adevărat, ca de o întîmplare din copilărie. Și atunci sufeream de lucruri care azi mi se par fără înțeles." Citate cu implicații simi-

lare s-ar mai putea da numeroase. Mai mult ne interesează însă faptul că frontul îi revelă lui Gheorghidiu o dimensiune necunoscută a personalității sale — acel sentiment de o patetică noblețe al *camaraderiei*, al comunității cu simplii soldați anonimi care fuseseră tîrîți în război. („Cînd am văzut aseară oamenii închinîndu-se, mi-a venit să zîmbesc, dar am devenit brusc serios, căci oamenii aceștia, convoi cu mine, camarazii mei, sînt singurul spirit acum pe lume pentru mine, și orice gest al lor mă înduioșează ca gesturile unui copil drag.")

Evident, Gheorghidiu (și, de fapt, Camil Petrescu, voluntar în campania din 1916—1918) nu dorise nici o clipă intrarea țării în războiul imperialist. Cînd Nae Gheorghidiu (ca să-l convingă să participe cu partea lui de moștenire într-o combinație de afaceri) îi promite, în eventualitatea unui război, mobilizarea pe loc, Ștefan Gheorghidiu, fără grandilocvență, își expune atitudinea : „Nu vreau să se declare războiul, dar nici o secundă n-aș fi conceput posibilitatea de a fi mobilizat pe loc. Nu țin să fiu chiar așa de departe de front." Cînd se declară războiul, renunțînd brusc la gîndurile vindicative împotriva soției sale, el revine asupra aceleiași chestiuni : „...N-aș vrea să existe pe lume o experiență definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact, să lipsească ea din întregul meu sufletesc. Ar avea față de mine, cei care au fost acolo, o superioritate, care mi se pare inacceptabilă."

O desolidarizare în fața tragicului și a morții posibile ar fi însemnat o „descalificare", ar fi refuzat lui Gheorghidiu orice „putință de realizare sufletească". Pe front, în micile răgazuri dintre lupte, glacialul lucid de altădată este cuprins de elanuri uma-

nitare, care nu întîmpină nici o cenzură conceptuală şi se exprimă direct, pe tonul efuziunii. Centrul de greutate al existenţei lui s-a deplasat, definitiv.

Aşadar, participarea lui Gheorghidiu la campania din 1916—1918 trebuie privită doar ca un act de *solidaritate*. E demn de subliniat că „faptul de a fi pe front" e pentru Gheorghidiu numai „un act de prezenţă, moralmente necesar", şi că el nu lupta în acel război, nici pentru „ideea de patrie", cu atît mai puţin pentru „cea de stat, în tendinţele de cucerire economică, pentru că n-am orgoliul fierului şi tăbăcăriei româneşti".

Dacă G. Călinescu a intuit cu exactitate caracteristica definitorie, pe planul istoriei literare, a lui Gheorghidiu („Gheorghidiu e un erou din galeria «inadaptabililor» tip Brătescu-Voineşti, e un învins... Deci e vorba mai puţin de analiza geloziei, cît de cazul unui inadaptat la viaţa erotică, a unui infirm" — vezi *Istoria literaturii române*), rămîne totuşi de precizat că inadaptabilul lui Camil Petrescu (şi în alte variante, ca Ladima, Gelu Ruscanu etc.) exprimă poate cea mai *diferenţiată* revoltă de tip individual opusă societăţii burgheze. Inadaptaţii lui Brătescu-Voineşti (ca să luăm un exemplu) se opun unei lumi pe care o cunosc foarte sumar, universul lor intelectual şi moral fiind ermetic închis. Protestul lor e *nediferenţiat*. Inadaptaţii lui Camil Petrescu, firi complexe, problematice, luminează adeseori, cu o acuitate remarcabilă, aspecte dintre cele mai greu sesizabile ale lumii pe care o refuză. Sterilitatea lor practică e un rezultat nu al opacităţii, ci al poziţiei lor individualiste. Ei izbutesc să definească răul cu o luciditate superioară, experienţa lor are o *valoare de cunoaştere* (ceea ce nu e cîtuşi de puţin cazul cu eroii lui Brătescu-Voi-

nești, Vlahuță etc.). Ei ignoră însă căile de înlăturare a răului, și din cauza aceasta se prăbușesc. Dar oricum, incompatibilitatea lor cu tipul intelectualului revoluționar, așa cum îl concepem noi astăzi, nu este una de *structură*.

★

Opera lui Camil Petrescu, în ansamblul ei, a făcut obiectul unor discuții substanțiale în anii de după 23 August. Cîteva dintre rezultatele importante ale acestei dezbateri credem că merită să fie subliniate. Ne gîndim în primul rînd la elucidarea *sensului social* (cu multiple nuanțe) al vehemenței polemice care străbate opera lui Camil Petrescu. Drama spirituală pe care a trăit-o scriitorul (o perpetuă tentație a absolutului în dragoste, în cunoaștere, niciodată satisfăcută), își capătă semnificațiile reale, uneori mai puțin evidente, numai raportată la conjunctura istorică ce a condiționat-o. Ov. S. Crohmălniceanu, în articolul citat, a explicat cu finețe că imposibilitatea de „realizare" a intelectualului în societatea burgheză, incapacitatea lui de a-și verifica practic idealurile e la originea spiritului polemic al lui Camil Petrescu: „Demonul polemicii, cu tot ce implică el ca mobilitate a spiritului, îndîrjire, luciditate, pasiune dialectică, orgoliu al inteligenței, e expresia dramei acesteia sociale"... Crohmălniceanu subliniază apoi o altă idee interesantă: polemica lui Camil Petrescu vizează, în cele din urmă, chiar pe eroii favoriți ai scriitorului, pe intelectuali, surprinzîndu-le cu luciditate dureroasă limitele („...opera lui Camil Petrescu este o vastă mașinărie de distrus miturile, pe care și le-a făurit ani de-a rîndul intelectualitatea").

Într-un remarcabil articol, *Sensul autenticității* (*Viața Romînească*, nr. 5/1958), Lucian Raicu ridică, printre altele, problema dualității interioare a lui Camil Petrescu: intensitatea pasională, vulcanică, pe de o parte și luciditatea analitică, cerebralitatea, pe de alta. În ceea ce ne privește, am susține primordialitatea *pasiunii* la Camil Petrescu, facultatea analitică avînd, după cum am încercat să arătăm mai sus, o funcție demonstrativă. De altfel, însăși luciditatea lui Camil Petrescu se exercită totdeauna cu patos, cu febrilitate. În *Ultima noapte de dragoste*, de pildă, analiza geloziei lui Gheorghidiu capătă un sens nou dacă e considerată din punctul de vedere expus mai sus, și asocierea lui Camil Petrescu cu Stendhal sau Proust devine, cel puțin pe o latură a ei, factice. Căci gelozia nu e analizată, ca la Proust, de pildă (în *La prisonnière*), cu infinitatea ei de implicații subiective, ci în sensul unei *pasiuni polemice*, care e animată în primul rînd de o dorință demistificatoare. Analiza lui Camil Petrescu nu *constată*, nu înregistrează nuanțele infinitezimale etc., ci sfîșie miraje, ruinează mituri, fiind expresia unei structuri pasionale, pentru care luciditatea corosivă (adeseori foarte subtilă) e, cum spuneam, un mijloc, și nu o finalitate.

DESPRE SPIRITUL CĂLINESCIAN

Emană din tot ce a scris G. Călinescu — indiferent de zonele în care s-a manifestat geniul său polivalent şi, am îndrăzni să spunem, indiferent chiar de fluctuaţiile valorice fireşti într-o operă atît de vastă — un aer specific, de o calitate uşor recognoscibilă, un farmec aproape violent, a căror forţă de seducţie intelectuală rămîne, în esenţa ei, inanalizabilă. Dacă nu-l putem elucida genetic, dacă unele dintre laturile lui se situează pentru noi, de la început, sub categoria secretului, acest *spirit călinescian* îl putem totuşi surprinde ca fenomenalitate, în laturile aparente, oricît de mobile şi de lunecoase s-ar înfăţişa ele percepţiei critice, derutînd-o mereu, dar totodată stimulînd-o, făcînd-o mai flexibilă şi mai acută.

Un lucru pe care-l remarcă oricine s-a familiarizat într-o măsură cu opera lui G. Călinescu îl constituie marea conştiinţă de sine, certitudinea înzestrării geniale, devenite principiul unui superior echilibru. De aici siguranţa şi graţia, dezinvoltura în faţa grandiosului, seninătatea fundamentală şi desăvîrşita liber-

tate (dar cît de riguroasă !) în mişcarea ideilor, atribute dintre cele mai evidente ale spiritului călinescian. Prin acest sentiment, puternic şi exact, al propriei valori s-ar putea explica acea *perspectivă înaltă* în care se plasează atît criticul şi istoricul literar, cît şi prozatorul sau poetul. G. Călinescu face parte dintre acei artişti solari, esenţial clasici, al căror punct de vedere asupra lumii se cere definit în termeni de altitudine, spre deosebire de structurile nocturne, de spiritele subterane, explorînd străfundurile ascunse şi abisale ale realităţii vizibile (exemplul cel mai strălucit rămîne Dostoievski, şi nu întîmplător Călinescu nu a avut o înţelegere simpatetică a lui), a căror perspectivă trebuie definită prin *profunzimea* ei. Cine îl citeşte pe G. Călinescu respiră un aer al înălţimilor, pur şi stenic, conţinînd mult ozon. Caracteristică este, pentru o astfel de dimensiune spirituală, interpretarea dată fenomenului eminescian. G. Călinescu descifrează în personalitatea poetului tocmai laturile prin care ea mărturiseşte un fond de exploziv vitalism, de virilitate sănătoasă, hrănită din toate sevele pămîntului. Naturismul eminescian e văzut ca o comuniune proaspătă, de o candoare iniţială, cu forţele germinaţiei universale, erosul eminescian e pus, fără ezitări, sub semnul veneric, ca o manifestare a instinctului nealterat de rafinamentele unei civilizaţii obosite. G. Călinescu construieşte aşadar o imagine a lui Eminescu pornind de la acele aspecte ale operei care-i puteau confirma sentimentul viu, intens al unor secrete raporturi de *congenialitate* între el şi marele poet.

Conştiinţa geniului, deşi nu e greu s-o identifici în scrisul călinescian, rămîne totdeauna implicată sau se exprimă indirect, în forme obiectivate (arhitectul

Ioanide e o creatură pur fictivă, deşi îl recunoaştem în el pe autor, cum recunoaştem, *mutatis mutandis*, pe Tolstoi în Bezuhov sau în Levin). Una din implicaţiile acestei conştiinţe am descoperit-o în punctul de vedere *înalt* al scriitorului asupra lumii. Trebuie să adăugăm că un astfel de punct de vedere presupune un anumit tip de ideaţie analitică şi coordonatoare, iarăşi caracteristică pentru clasicism. Mijloacele prin care se realizează o astfel de ideaţie pot însă adeseori deruta. Clasicul analizează şi coordonează fenomenele conceptual, G. Călinescu recurge — operaţia rămînînd însă aceeaşi — la imagine, metaforă, paradox. Abstracţiunea se senzualizează, hieraticul devine fluid, ideea se proiectează în spectaculos. Nu-l putem înţelege pe G. Călinescu pierzînd din vedere orizontul romantic al personalităţii sale. Un anume clasicism a putut apărea ca „un romantism îmblînzit", de ce să nu spunem atunci, inversînd, că romantismul călinescian e al unui clasic pus în stare de libertate, manifestîndu-şi înclinaţiile fireşti ale tipului său artistic cu o voluptate fără margini ? Nucleul geniului călinescian rămîne clasic, exteriorizările sînt însă adeseori romantice, hiperbolice. Sănătatea e desigur o trăsătură clasică, dar la G. Călinescu ea are un caracter frenetic, o impetuozitate excepţională. Ideea de măsură, de echilibru capătă un sens cosmic şi dialectic. Ironia clasică, păstrîndu-şi factura intelectuală, se dimensionează plastic, într-un registru asociativ de o neobişnuită lărgime. Nu vom întîlni însă la G. Călinescu dureroasa ambivalenţă, contradicţiile interioare, patosul confesiv, voluptatea suferinţei, violenţa titanică sau, la polul opus acesteia, cultul interiorităţii absolute — adică marile categorii ale sensibilităţii romantice. Iată de ce nu ne va surprinde, la acest

scriitor de o prodigioasă fecunditate, care s-a încercat în toate genurile literare, lipsa memorialisticii intime, a mărturisirilor autobiografice. Un clasic își reprezintă propria existență sub specia generalului și a exemplarului, autobiograficul sau confidențialul îi par indecente, singurul mod de a le valorifica constînd în integrarea lor în lumea ideală a ficțiunii artistice semnificative. Am citit unul din foarte rarele texte în care G. Călinescu își povestește amintiri din copilărie *(Evocări în Națiunea)*: faptele relatate sînt puține, selectate după criteriul clasic al tipicității și, dincolo de aceasta, sînt bine împlătoșate în comentarii de ordin intelectual. De altfel, autorul prevenea, în textul evocării, dar și în multe alte locuri, asupra rezervelor sale de principiu în legătură cu literatura subiectivă (confesiunea, jurnalul intim etc.). Un artist nu trăiește, spune G. Călinescu, decît în măsura în care este capabil să creeze o „ficțiune memorabilă". Spiritul călinescian va fi, în consecință, dominat de idealul obiectivării, ceea ce nu înseamnă de loc o renunțare la propria personalitate, ci doar voința de a o situa într-un context cît mai larg inteligibil, de a o învăța să se exprime într-un limbaj universal.

Una dintre trăsăturile esențiale ale inteligenței critice ni se pare a fi capacitatea de a situa un fenomen literar izolat într-un context și de a-i îmbogăți astfel determinările *evidente*, căci contextul se reflectă în fenomen, ca un peisaj într-o apă. O asemenea capacitate G. Călinescu o are în cel mai înalt grad. Asociația, metafora intelectuală, sugestia, comparația, referința istorică sau tipologică, aforismul ironic etc. — toate mijloacele posibile în critică sînt utilizate în acest sens. Dacă vom examina contextele pe care G. Călinescu le reconstruiește cel mai frec-

vent (cu accente şi nuanţări mereu noi), ne vom face o imagine mai clară despre ceea ce am numi *universalismul* său. Această noţiune nu are un caracter abstract sau eclectic: universalismul călinescian e menit să traseze orizontul în care se înscrie cultura română, să definească, în linii fundamentale, contextul ei. Umanismul clasic al lui G. Călinescu se întemeiază pe o conştiinţă naţională care, explicitată uneori, este totdeauna implicită şi latentă în creaţia criticului şi a scriitorului. Iată o altă dimensiune însemnată a personalităţii călinesciene.

Universalismul e o noţiune care trimite gîndul la umaniştii Renaşterii. Regăsim în opera lui G. Călinescu ceva din spiritul acestora: acea imensă aptitudine de trăire intelectuală şi de *contemporaneizare* a trecutului cultural al lumii. Acea intimă alianţă între vitalitate şi erudiţie. Să observăm însă că la G. Călinescu erudiţia, deşi foarte bogată, nu produce niciodată o impresie de aglomerare, nu e covîrşitoare sub raportul cantitativ; elementele ei devin instrumentele unui limbaj sugestiv, erudiţia se estetizează deci şi, fără a-şi pierde caracterul exact, dobîndeşte calitatea de a produce emoţii artistice.

Actul critic este pentru G. Călinescu un act de creaţie, şi, pornind de la unele mărturii ale autorului, mulţi au observat că *Istoria literaturii române* are o structură epică precisă. Dogmaticilor de toate felurile superba dezinvoltură călinesciană le-a putut părea o formă de ostentaţie, o „poză“, apelul la imaginaţie în critică, „impresionism“ etc. Ele nu sînt însă altceva decît expresia naturală a unei mari mobilităţi intelectuale, a unei mari aptitudini în direcţia *simpatiei estetice*, alimentată de vaste lecturi şi legitimată de acea înaltă şi exactă conştiinţă de sine

despre care am vorbit. Erudiția greoaie și fără orizont vrea să treacă drept o formă supremă de manifestare a „seriosului" ; incapacitatea de a înțelege și trăi valorile vrea (tristă vanitate !) să le „respecte" și să le „apere" ; prejudecățile intelectuale au ambiția de a fi „obiective" și „universale". Asimilarea marilor valori, dialogul fecund cu ele i-au inspirat lui G. Călinescu, de la început, o libertate a spiritului care a provocat reacții vehemente. Acest mare învățat a aruncat departe, cu un gest plin de grație, masca eruditului îmbîcsit și acrimonios. A fost acuzat de superficialitate. Acest profund iubitor al tradiției intelectuale românești și universale și-a îngăduit să abordeze cu naturalețã subiectele grave, fără formulele mecanice ale respectului, fără extazuri didactic admirative. A fost acuzat de impietate și de iconoclastie. (E de necrezut ce proteste a stîrnit apariția *Vieții lui Eminescu,* apoi a celor cinci volume de analiză a operei, printre niște „eminescologi" care au ținut să demonstreze încă o dată cît de feroce poate fi mediocritatea iritată.) Acest temperament esențial clasic a ignorat faptul că obiectivitatea ar trebui să se confunde cu anonimatul (cum mai cred unii) și a îndrăznit să spună „eu", să-și expună părerile, ironizînd prejudecățile curente. A fost acuzat de subiectivism, impresionism arbitrar etc. Astfel de rezistențe, trebuie să recunoaștem, n-au avut însă niciodată un caracter grav și ele s-au tocit destul de repede. G. Călinescu n-a fost — și nici n-a dorit să fie — un neînțeles, ceea ce nu s-ar fi potrivit de altfel cîtuși de puțin cu personalitatea sa activă, angajată, dinamică, ostilă prin excelență atitudinilor de visătoare expectativă. Unii s-ar putea lăsa înșelați de nonconformismul criticului — trăsătură foarte evi-

dentă, dusă uneori pînă la ceea ce numim „spirit de contradicție“ —, văzînd aici o derogare de la ethosul clasic. Concluzia e inexactă. Nonconformismul călinescian nu este inspirat de romanticul demon al negației, dimpotrivă, el apare ca expresie a unui optimism constructiv. Un asemenea nonconformism, în sens superior pedagogic, se constituie ca o *metodă* de critică a iluziilor și de străpungere a aparențelor false, preocupare pe care o regăsim la toți clasicii.

Restabilind în drepturile lui un adevăr deseori ignorat, atribuind criticii semnificația unui act de creație, G. Călinescu a încercat, paralel, o intelectualizare a prozei, într-o măsură prin *Enigma Otiliei*, dar mai ales prin *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, bineînțeles fără a ignora specificul epicului, luat în sens realist psihologic. „Sînt unii care au oroare de idei în literatură și care cred, prin urmare, că un erou poate să trăiască decapitat — observa romancierul într-o *Cronică a optimistului* din 1960. E o mentalitate moștenită de unii literatori de acum o jumătate de veac, cînd eroii, fiind îndeobște niște învinși, se mărgineau să geamă sau să tacă. De fapt, omul întreg își călăuzește viața prin reprezentări anticipate, prin ceea ce numim «cauzele finale» sau, mai comun, idealuri. Un om are o concepție despre viață căpătată prin experiență proprie și prin experiența acumulată în știință. Într-un cuvînt, faptele oamenilor adevărați se explică prin idei.“ Prin figura arhitectului Ioanide, ultimele două mari romane călinesciene se angajează explicit într-o dezbatere de idei. Dar nu numai atît: proza lui Călinescu respiră un aer intelectual, din ce în ce mai tare, la toate nivelurile ei, dincolo de unele inegalități de ordin artistic (mai ales în *Scrinul negru*). Neurmărind aici să sta-

bilim valoarea unei scrieri sau alteia, consemnăm doar această tendință generală, menită să unifice opera criticului și pe aceea a prozatorului. Opera poetului ne va prilejui remarci similare. Lirismul călinescian este și el mărturia unei structuri prin excelență intelectuale. Farmecul versurilor din *Poezii,* apoi din *Lauda lucrurilor* nu va proveni așadar din spontaneitatea expresiei emotive, din fiorul confesiv (absent și aici), dar nici, la polul celălalt, din sensul lor filozofic, comentat cu excesivă seriozitate de critică. E de mirare cu cîtă timiditate s-a vorbit despre ceea ce constituie esența lirismului călinescian : ironia intelectuală.

În întreaga operă a scriitorului (critică, epică, publicistică), *ironia* are, de altfel, un rol atît de important și de complex, încît este imposibil să caracterizezi spiritul călinescian făcînd abstracție de acest aspect. Implicațiile ironiei în scrisul lui G. Călinescu sînt extrem de diverse : uneori putem bănui o intenție de autocenzură (un entuziasm prea direct, prea puternic, un accent sentimental, într-o formulare pe jumătate ironică, se obiectivează, devin de o ambiguitate sugestivă) ; alteori, resortul unei astfel de atitudini trebuie căutat într-o polemică implicită împotriva unui loc comun, unei stereotipii de gîndire, unui conformism ; de multe ori însă, fără ca sensurile acestea să lipsească, ironia (metaforă surprinzătoare, paradox, joc de cuvinte etc.) tinde să dea o expresie memorabilă unei idei, capătă deci și o funcție *constructivă.* Mobilitatea stilului călinescian, ritmica lui, continua alternanță de tonuri și registre (de la familiar, brusc, la solemn, apoi la parodia solemnului, de la colocvial la prețios, de la patetic la hilar etc., etc., prin juxtapuneri neașteptate — totul pe parcursul

unui singur paragraf), tehnica subtilă a hiperbolei şi a minimalizării, asocierile lexicale izbitoare ţin în mare măsură de frecvenţa cu care ironia e utilizată pentru bogatele ei resurse de sugestivitate intelectuală. Unul din secretele seducţiei pe care-o exercită spiritul călinescian îl constituie, fără îndoială, inegalabila şi inanalizabila artă a ironiei. Metaforic vorbind, ironia este regizorul marelui spectacol de idei pe care-l oferă scrisul lui G. Călinescu. Să nu uităm însă nici o clipă că acest ironist a avut în cel mai înalt grad, realizîndu-şi-o, vocaţia seriosului şi a monumentalului. Între aceste coordonate trebuie să situăm, în chip firesc, toate elementele din sinteza cărora se naşte acel *spirit călinescian,* atît de viu, puternic, fascinant.

ARTA EPICĂ A LUI G. CĂLINESCU ÎN «SCRINUL NEGRU»

Acela care urmărește, în etapele ei de evoluție, epica lui G. Călinescu — dincolo de coordonatele reprezentînd, în forma ei cea mai generală, pecetea aceleiași personalități artistice — va fi fără îndoială surprins de ceea ce am numi elasticitatea adaptativă a scriitorului față de formule și modalități literare, cel puțin în aparență, eterogene sau chiar divergente. *Cartea nunții* (1933) e un roman de factură lirică, fără veleități analitice, și a cărui schemă epică foarte simplă (un crochiu din cîteva linii) e acoperită cu o bogată pastă descriptivă, în tonuri vii pînă la violență, ca într-o pictură fauvistă. Se vădește aici o atracție spre universurile eteroclite, spre tipologiile excentric-pitorești, dar totodată — dezvăluind o dimensiune temperamentală a autorului — o propensiune spre grandios, voința de a proiecta realul în fabulos, de a-i conferi aureole mitice (descripția de la începutul cărții a munților are accentele unui imn adresat forțelor primordiale etc.). Cu *Enigma Otiliei* (1938) G. Călinescu își asumă responsabilitățile com-

plexe ale unei construcții epice ample, arhitectonice, recurgînd la modalitatea prozei obiective de tip „balzacian" — cum s-a subliniat în critică încă de la apariția romanului. Patima posesivă a lui Costache Giurgiuveanu — avar morbid — e analizată, cu un realism minuțios și puternic, în toate efectele ei materiale și morale, nu numai pe plan individual, ci și în cadrul familial. Rudele vor să moștenească averea bătrînului acestuia șiret și aprig, urmărindu-i cu un egoism rece, cu nenumăratele calcule tactice, declinul biologic. Aglaia, Aurica, dar mai ales Stănică Rațiu — arivist în a cărui genealogie spirituală se numără Dinu Păturică, Tănase Scatiu sau Gorică Pirgu — sînt stăpîniți de un soi de monoideism a banului. Concentrația asupra acestui scop unic trezește în Stănică o inițiativă, vădește în el o subtilitate, o inventivitate în arta de o spolia și trage pe sfoară, aproape neverosimile în ordinea realității, dar magistral demonstrate înlăuntrul ficțiunii epice. Fără ca viziunea sever realistă, obiectivă, să fie părăsită, în paginile de analiză a psihologiei erosului (Felix, Otilia, Pascalopol), se simte un discret curent subteran de lirism. Otilia oscilează între dragostea cast platonică pe care i-o arăta Felix și aceea de nuanță ușor paternă a lui Pascalopol, secretul ei constînd în faptul că-și păstrează permanent — și, desigur, inconștient — disponibilități erotice atît față de unul, cît și față de celălalt. Ea e seducătoare prin vitalitatea ei tinerească, prin senzualitatea candidă și, mai cu seamă, prin instabilitatea ei funciară (pe care bărbații, neînțelegînd-o, o idealizează, înconjurînd-o cu o aureolă de mister). Originalitatea și farmecul poetic al personajului provin din perspectiva pe care a adoptat-o romancierul. G. Călinescu o privește pe Otilia din un-

ghiul de vedere al lui Felix şi Pascalopol, învăluind-o astfel în inefabil şi înregistrînd, cu remarcabilă fineţe, reflexia unei feminităţi pline de spontaneitate în sufletul masculin... Dacă în *Enigma Otiliei* este reînviată perioada anterioară primului război mondial, *Bietul Ioanide* (1955) îşi propune să reconstituie epoca atît de frămîntată şi de contradictorie dintre 1930—1940. Modalitatea balzaciană este în mare măsură abandonată. G. Călinescu pare, de asemenea, mai puţin preocupat — deşi eroul principal al romanului e un arhitect ! — de respectarea legilor construcţiei epice. Arta prozatorului îşi integrează acum, în schimb, într-o sinteză extrem de originală, procedeele multiple ale comicului, de la umor, disimulare ironică, paradoxul subtil, pînă la sarcasmul adînc şi glacial sau enormele proiecţii groteşti. Desigur, cărţile anterioare, şi în special *Enigma Otiliei*, nu erau lipsite de elementele unei viziuni comice, dar acestea nu aveau nici pe departe ponderea pe care o capătă în *Bietul Ioanide*. O direcţie nouă în scrisul lui G. Călinescu — e vorba, fireşte, de epică — o constituie şi preocuparea *eseistică*, larg reprezentată în romanul modern de factură intelectualizantă (Tomas Mann, Robert Musil etc., iar în literatura noastră, Camil Petrescu). Reflecţiile asupra unor probleme de filozofie, etică, estetică, urbanistică, o serie de discuţii de idei pe care le poartă personajele circumscriu acest aspect, de loc minor în economia romanului. Împrejurarea relevată decurge în chip firesc din însuşi obiectul principal al cărţii — înfăţişarea destinului uman şi social al unor intelectuali români în anii dinaintea celui de al doilea război mondial. Însemnătatea literară a *Bietului Ioanide* vine, în primul rînd, din ineditul portretisticii satirice. Într-un sens,

romanul e alcătuit dintr-o succesiune de portrete morale (sînt de neuitat figuri gravate, sigur şi lucid, cu acvaforte a ironiei, ca : Pomponescu, Dinu Gaittany, Panait Sufleţel, Gulimănescu, Bonifaciu Hagienuş, Conţescu, Dan Bogdan, Smărăndache etc.), interesul scriitorului pentru stabilirea unor fişe caracterologice nuanţate, cît mai amănunţite, mergînd uneori pînă la pulverizarea epicului. Tot în *Bietul Ioanide,* se observă o preocupare a scriitorului pentru ceea ce s-ar putea numi literatura „documentului uman" (de exemplu, *Jurnalul lui Tudorel*). *Scrinul negru,* apărut în 1960 şi reeditat recent, ilustrează sincronic principalele modalităţi anterioare ale epicii lui G. Călinescu. Tot ceea ce se referă, în acest roman, la Caty Zănoagă — artistic vorbind, partea lui cea mai solidă — se înscrie într-o viziune balzaciană, fireşte interpretată cu anume libertate şi adaptată personalităţii autorului. Filonul comic e şi el foarte bogat (înfăţişarea aristocraţiei în decrepitudine după instaurarea regimului socialist). Meditaţiile şi examenele de conştiinţă ale lui Ioanide reprezintă latura eseistică a romanului. Mai puţin sensibilă — deşi nu absentă — în *Bietul Ioanide,* acea propensiune spre grandios de care vorbeam mai înainte se manifestă din plin în unele pagini ale *Scrinului negru.* Ea ţine, în fond, de o trăsătură romantică a temperamentului artistic călinescian. Prin *Scrinul negru,* fresca vieţii bucureştene — începută, în *Enigma Otiliei,* din perioada premergătoare primei conflagraţii mondiale şi oprită, cu *Bietul Ioanide,* în ajunul celei de-a doua — este continuată pînă în anii noştri, înregistrînd adîncile prefaceri şi mutaţii de valori produse de revoluţia socialistă. Într-un sens, aceste romane ar putea fi considerate ca alcătuind o trilo-

gie: iată de ce ni se pare că e necesară judecarea *Scrinului negru* în întregul context al creației epice călinesciene, abia după o asemenea raportare putîndu-se deduce zonele noi pe care, în acest ultim roman, le explorează arta prozatorului.

Am începe (respectînd și cronologia evenimentelor relatate în carte) prin a examina analitic romanul Caty-ei Zănoagă. Otilia și Caty sînt, fără îndoială, personajele feminine cărora G. Călinescu le acordă o atenție mai profundă, și confruntarea acestor două destine literare e o operație critică dintre cele mai firești. În ambele cazuri, scriitorul încearcă să investigheze erosul feminin, adoptînd însă, de fiecare dată, o altă perspectivă. Otilia e o ființă încîntătoare și fascinantă, pentru că e privită prin prisma psihologiei masculine, înclinată să se automistifice, în ceea ce privește femeia iubită — proces de loc simplu și pe care G. Călinescu îl intuiește, obiectivîndu-l literar, în toate fluctuațiile și nuanțele lui evanescente. Misterul Otiliei — exercitînd un farmec învăluitor și pentru cititorul cărții — ține, în fond, de acea nevoie de mituri subiective a dragostei; scriitorul nu face greșeala de a o traduce în termeni expliciți, ci, cu remarcabilă inteligență artistică, o convertește într-o axiomă, pe care se sprijină întreaga construcție epică a personajului. Caty e privită, în schimb, dintr-un unghi de vedere obiectiv, care-i refuză de la început condiția enigmatică. Caty este, în felul ei, o bovarică, dar căreia toate dorințele și nostalgiile i se împlinesc. Pornind de la această premisă, romancierul studiază un caz — destul de frecvent în lumea burgheză — de ratare prin succes. Caty e o fată frumoasă, plină de grație și exuberanță, animată de o permanentă frenezie vitală, dar încă de timpuriu

apar la ea semnele unui egoism rece, setea de avere, snobismul. Fiică a unui negustor angrosist din Galați, cu o aparență de „băcan subțire" — om de afaceri energic, șiret și obtuz —, ea se bucură de o creștere aleasă, în lux și-ntr-o atmosferă de veleități aristocratice. Practică sporturi nobiliare — ecvitația —, are pasiunea cailor, a covoarelor și mobilelor fine. În dragoste, interesul ei se îndreaptă infailibil spre bărbații mediocri, dar cu poziție socială (discutînd cu madam Farfara, Ioanide spune la un moment dat : „Caty n-avea cultul omului mare, se entuziasma de poziția socială a bărbaților, era o snoabă, voia să primească omagii, însă nu dădea nimic din sufletul ei. De aceea a iubit tot bărbați care-i erau inferiori"). Elementul cel mai izbitor balzacian în romanul Caty-ei Zănoagă îl constituie, în psihologia eroinei, neîncetatele calcule financiare. La moartea tatălui, Caty și cea de-a doua soție a acestuia, Cornelia Tilibiu, intră — pentru împărțirea moștenirii — într-o aprigă competiție juridică. Mai tenace și mai bine sfătuită de avocați, Caty iese învingătoare. Scriitorul notează reacțiile sufletești ale îndoliatei fiice și urmărește în detaliu istoricul procesului de partaj, într-un stil sec, documentar, intercalînd citate din deciziile judecătorești și altele din corespondența Caty-ei cu Gigi Ciocîrlan, căruia — în calitate de fiu al unui fost și posibil prim-ministru — aceasta îi solicită, patetică, ajutorul. (*„Gigi aimé,* salvează-mă, pune în mișcare toată influența ta. Închipuie-ți că pierd grajdurile de cai și conacul" etc.) Într-un fel sau altul, în aproape toate împrejurările esențiale ale vieții eroinei, patima luxului și averii ies la iveală. În dragostea juvenilă pentru Gigi Ciocîrlan — tip de *„homme á succés"*, plat și acerebral —, Caty nu pierde nici o clipă din

vedere şansele viitorului soţ de a face, cu sprijinul relaţiilor familiale, o frumoasă carieră diplomatică. Francisco Oster, amantul de la Buenos Aires, o cucereşte prin prestigiul său financiar, asociat unei încurajatoare timidităţi faţă de femei. De altfel, Oster îi oferă la un moment dat un cec substanţial — ca să plătească datoria făcută, în numele legaţiei, de soţul ei, ministru în Argentina — dar Caty preferă să plaseze banii într-un mod cît mai rentabil pentru ea, fără a-i spune ceva lui Gigi, convinsă că acesta se va descurca pînă la urmă. (Un concurs de împrejurări care amînă trecerea datoriei în contul Ministerului de Externe produce disperarea lui Ciocîrlan, şi acesta, socotindu-se compromis, se sinucide.) Cea de-a doua căsătorie a Caty-ei, cu Remus Gavrilcea — rudă cu furunculosul conducător al mişcării „centurionale" — e rezultatul aproape exclusiv al unor consideraţii de oportunitate politică. De pe frontul antisovietic, colonelul îi trimite nevestei, pe care-o numeşte în scrisori „Caty, scumpă mamă", bijuterii şi obiecte preţioase jefuite de la evreii aflaţi în lagărele de concentrare din Transnistria. Caty angajează la Banca Naţională o casetă de valori unde le depozitează, dar, în preajma lui 23 august 1944, cînd Remus Gavrilcea, îngrozit că ar putea fi condamnat pentru activitatea lui criminală de pe front, îi cere bani spre a fugi în străinătate, ea îl refuză liniştită, senină, ca şi cînd el i-ar fi cerut să-i îndeplinească nişte pretenţii absurde, copilăreşti. Singura aventură în care Caty se dovedeşte — pecuniar vorbind — complet dezinteresată e aceea cu Max Hangerliu. Aici funcţionase, în schimb, snobismul, eroina fiind fascinată de rangul social al prinţului bădăran. Perspectiva scriitorului e de un realism psihologic necruţă-

tor prin exactitatea analizei, prin luciditatea ei tăioasă. Această doamnă Bovary, căreia toate ambițiile și capriciile îi sînt satisfăcute, are o existență prin nimic mai puțin lamentabilă decît a eroinei lui Flaubert. Eșecul Caty-ei în plan omenesc, individual, devine mai evident o dată cu declinul social al întregii ei clase, ca urmare a răsturnărilor revoluționare. Femeie bogată și mondenă, ea trăise în cultul valorilor materiale, fără vreo bănuială că ar putea exista, în afara acestora, și altele. Caty nu e imorală, ci amorală — ea suferă de o totală degenerescență a simțului etic.

Pierderea averii nu se însoțește la ea cu conștiința că are de înfruntat o nouă situație, că trăiește într-o lume axată pe alte valori umane și sociale — chiar dacă ea nu le acceptă. Caty continuă să facă „afaceri", pe o scară, bineînțeles, din ce în ce mai redusă: vinde obiectele din casă, cumpără altele, evită prudent să aibă mult numerar de teama stabilizărilor posibile, ajungînd „să recurgă la troc, să refuze pe cît cu putință bancnotele. Strîngea medicamente străine, parfumuri, rujuri de buze, și lăptăresei îi plătea contul cu obiecte. Făcea aceste operații cu discreție și decență și nimic din felul ei de viață nu părea esențial schimbat." Micul Filip — fiul lui Max Hangerliu — primește de la mama sa o educație care nu ține întru nimic seama de adîncile modificări intervenite în însăși structura societății românești. Astfel, Caty acceptă ca Filip să fie înfiat de bătrîna Hangerlioaică — spre a purta numele princiar. Ea „nu putea înțelege că viitorul nu va mai fi ca trecutul și că instrucția anacronică a copilului ar putea să devină o pricină de mari necazuri pentru el, mai tîrziu. Voia să facă din Filip un om care să se miște cu natura-

leţă în mediul aristocratic, şi chestiunea alegerii unei cariere i se păru de o importanţă cu totul secundară şi decorativă." De aceea, Caty se preocupă să-i asigure lui Filip lecţiile de călărie, închiriind cu ora de la un fost jokeu un bătrîn cal de curse. Silită, cu timpul, să vîndă tot mai multe obiecte — după bijuterii, covoare, trece la haine, pantofi, lucruri mărunte — Caty e pusă în postura de a-şi recapitula destinul, căci memoria ei afectivă este legată în bună măsură de conţinutul bogatei garderobe („Caty avea memoria sentimentelor şi peisajelor unei părţi a globului prin obiectele de îmbrăcăminte, iar şifonierul ei era pentru ea o adevărată arhivă pe care o deschidea din cînd în cînd ca să-şi memoreze momentele vieţii"). Are, acuma, nostalgii retrospective, fără însă a-şi da seama cît de goală de înţeles fusese întreaga ei viaţă. Experienţa bolii, zbaterea dureroasă şi iminenţa morţii nu aduc nici cea mai neînsemnată schimbare în mentalitatea acestei femei frenetice, cu o imensă voinţă de a trăi, dar care nu ştie şi nici nu se întreabă vreodată de ce trăieşte. E important de notat că în reconstituirea epică a biografiei personajului, G. Călinescu înregistrează mereu, alături de eveniment, reacţie, sentiment etc., şi semnificaţia lor socială, oferind o imagine adîncă a deformărilor şi mutilărilor pe care le provoacă, în structura interioară a omului, lumea burgheză. Luciditatea critică, posibilitatea de a pătrunde dincolo de aparenţele înşelătoare şi de a analiza felul cum se reflectă, în zonele cele mai delicate şi mai misterioase ale conştiinţei, interese şi atitudini de clasă, scriitorul le datorează fără îndoială unei înţelegeri superioare, dintr-o perspectivă actuală, a realităţii şi istoriei.

În nici una din etapele vieții ei, Caty nu devine pentru romancier obiect al unei tratări comice explicite, deși ironia e deseori pusă la contribuție spre a sublinia o latură sau alta a comportamentului eroinei. În genere, intenția scriitorului a fost de a reconstitui, prin acumulări treptate de fapte, un destin uman, un caracter reprezentativ, cu o artă sobră și echilibrată. O altă modalitate va adopta însă G. Călinescu în prezentarea celorlalte personaje care ilustrează literar, în *Scrinul negru*, fauna umană a aristocrației și burgheziei române. Aici, polemica devine deschisă, explicită, accentele satirice puternice.

Modul de a construi personajul comic merită, într-o discuție despre arta epică a lui G. Călinescu, o atenție critică specială. E interesant de analizat cum se realizează proiecția comică la G. Călinescu și în ce coordonate literare se situează ea. Problema determinării unghiului de vedere ne pare, în cazul de față, esențială. În acest sens se poate spune că G. Călinescu practică un comic de *factură intelectuală*, numeroasele procedee particulare de potențare satirică fiind subordonate unei asemenea optici. Autorul *Bietului Ioanide* și-al *Scrinului negru* va adopta, în consecință, o postură de *studiu* în fața diversității de tipuri comice, încercînd să le clasifice, să le surprindă mecanismul de funcționare. El va folosi o metodă descriptivă, acumulînd date de observație, notînd reacțiile tipurilor aflate în raza interesului său, în funcție de diferite situații și modificări ale mediului ambiant. G. Călinescu nu e creatorul unui univers comic, paralel cu realitatea, guvernat de legi aparte, reproducînd în imagini violent deformate, dar obiective artistic, nepotriviri și contraste din ordinea realului. În schimb, el studiază, analizează și definește satiric vicii de ca-

racter, asemeni unui moralist clasic (de unde şi predilecţia scriitorului pentru portretul comic). G. Călinescu apare aşadar ca un autor de „caractere", în linia lui La Bruyère. Fiecare personaj are o *qualité maîtresse*, o axă morală, în funcţie de care toate celelalte însuşiri psihologice se modifică, iau o coloratură specifică, purtătoare de semnificaţii comice. Ministeriabilul Pomponescu din *Bietul Ioanide* e un vanitos vindicativ, Panait Sufleţel prilejuieşte autorului o analiză a laşităţii care răzbate mereu prin poza intransigentă „eroică", Smărăndache ilustrează resorturile unui anume oportunism salonard de colportor monden, Gaittany e un egoist afabil, care savurează plăcerile vieţii de societate etc. Toată galeria aristocraţilor decăzuţi din *Scrinul negru* reface, în diferite variante şi cu diferite implicaţii, psihologia snobismului. Arta „caracterelor" la G. Călinescu ţine de o remarcabilă mobilitate intelectuală, de capacitatea prozatorului de a nuanţa bogat ideile generale, de a descoperi sub locul comun paradoxul, sub aparenta banalitate trăsătura comică inedită. Redusă doar la această latură, satira lui G. Călinescu ar putea părea de o structură simplă, uşor elucidabilă. Fapt este însă că, rămînînd mereu de factură intelectuală, comicul călinescian are şi alte calităţi de o importanţă cel puţin egală. Am sublinia, în primul rînd, un aspect dimensional : obiectul comicului, e, de cele mai multe ori, dilatat, umflat pînă la enorm. Luciditatea analitică a moralistului se împleteşte cu o viziune satirică de ordin hiperbolic. Exagerarea conştientă, pentru a potenţa elementul comic, e de natură să explice multe episoade din *Bietul Ioanide* şi din *Scrinul negru*. Să ne gîndim, de pildă, la retragerea Hangerlioaicăi în mănăstire şi la grotesca procesiune a „înmormîntării" ei — sem-

nificînd renunțarea definitivă la cele lumești —, procesiune la care asistă protipendada în zdrențe, invitată de prințesă și deplasată la Rîmnicu-Vîlcea cu trenul în clasa a treia. În stilul unei relatări obișnuite sînt acumulate amănunte de un ridicol enorm. Falsa moartă, purtată pe o năsălie de lemn cu capul acoperit de o năframă, tușește „atît de puternic", încît năframa sare în sus. Mai tîrziu, cînd cortegiul funerar se îndreaptă spre altar, Hangerlioaica strănută, dar de astă dată năframa nu mai cade, „căci — spune romancierul — moarta ridică o mînă și potrivi singură pe obraz învelitoarea". Gaittany e volubil, în timpul ceremoniei, schimbă mici replici cu monseniorul de Băleanu (și el prezent), cu Smărăndache sau cu regele Vahtang, care, celebru gerontofil, e fascinat de o „călugăriță bătrînă, umflată la față din cauza strînsorii camilafcei, și care, cîrnă și îndesată, semăna cu Esop sau cu Verlaine". Lăsată în cimitir, singură, moarta neîngropată atrage atenția unui băiețaș, paznic la oi. „Luîndu-și inima în dinți, el se apropie de năsălie și trase încet năframa de pe fața prințesei. La început, aceasta nu se mișcă, apoi, simțindu-se descoperită pe obraz, întoarse ochii și, în cele din urmă, se ridică teribilă în capul oaselor. — Ce vrei, mă !? Se răsti ea la băiat. Marș de-aci, *éspece de crétin*. Și, dîndu-se jos de pe năsălie, o luă plină de demnitate spre poarta mănăstirii." Tot de un comic hiperbolic — de astădată fără elemente de grotesc — este memoriul nebuniei lui Hagienuș, care ajunsese a se considera, în virtutea metempsihozei, o reîncarnare a lui Alexandru cel Mare. E exploatat aici, — într-o manieră care vădește în G. Călinescu un subtil cunoscător al umorului prozatorilor Renașterii — un filon de comic livresc, erudit, menit a pune în lumină dis-

crepanţa dintre cultură şi viaţă, în mentalitatea unui intelectual intoxicat de lectură (cazul savantului orientalist este, într-un fel, un caz de donquijotism, şi Ioanide, referindu-se o dată la Hagienuş, îi pune un diagnostic moral exact : „Cu el se întîmplă un fenomen caracteristic la intelectualul steril epicureu, care în loc să ia cultura drept mijloc de adaptare mai solidă la viaţă, pierde orizontul nostru şi se îneacă în vis".)

Paralel cu definirea modalităţilor artistice, se cuvin studiate sursele şi obiectivele comicului la G. Călinescu. În *Bietul Ioanide,* ironia acidă sancţionează avatarurile intelectualităţii burgheze româneşti, dezorientată şi laşă, de o mobilitate superficială în mijlocul unor împrejurări dramatice ale istoriei noastre (fascizarea ţării, crimele şi samavolniciile legionarilor, pregătirea războiului antisovietic). În *Scrinul negru* e urmărit destinul aristocraţiei autohtone după izbînda revoluţiei socialiste, scriitorul resuscitînd literar o bogată faună de inadaptaţi ridicoli, reprezentanţi ai aşazişelor „clase istorice". Dominanta psihologică a foştilor nobili, acum proiectaţi la periferia societăţii noi, o constituie facultatea lor de a se autoiluziona fără raport cu realitatea, care la tot pasul contrazice speranţele şi veleităţile lor. Aristocraţii aceştia famelici, cu aspect mizeros şi care-şi ţin reuniunile în poduri cu rufe puse la uscat, poartă liniştiţi lungi discuţii genealogice, se scandalizează de „mezalianţa" cutărui tînăr prinţ, devenit mecanic etc. Mulţi dintre ei, considerînd inactivitatea ca un atribut al nobleţei de sînge, refuză să muncească, preferînd expedientele mărunte, chiar condiţia mendicităţii (mareşalul Cornescu gîndea „simplu şi brutal : purtătorul unui nume vechi trebuie să înfrunte cu zîmbetul pe buze adver-

sitatea şi să reclame cu energie drepturile sale, după părerea mareşalului imprescriptibile... Între a fi funcţionar de poştă şi cerşetor, mareşalul, din punctul său de vedere, credea că e mai onorabilă, prin scandalul ei, condiţia de cerşetor"). Toate personajele din această categorie resping ideea că vremurile revoluţionare ar fi mai mult decît un accident istoric de scurtă durată şi, negîndindu-se nici o clipă să ţină seama de noile împrejurări, ajung chiar să aibă orgoliul decăderii lor sociale „temporare" (a umbla, de pildă, în haine ponosite, peticite, devine în lumea lor ceva de *bon ton*, un semn de distincţie). Nimic nu se schimbă în felul de a gîndi al foştilor aristocraţi, ceea ce — în condiţiile complet deosebite — devine o sursă bogată de comic pentru romancier. De o vanitoasă umilitate, monseniorul prinţ de Băleanu, emanînd totdeauna un discret parfum de lavandă, caută să convertească la catolicism pe schismaticii boieri ortodoxi ; Hangerlioaica, mîncînd seminţe de floarea-soarelui — în memoria răposatului Max —, continuă să dea directive clanului ei ; Şerica Băleanu, deposedată de somptuosul ei castel de la Pipera şi trăind cu Antoine Hangerliu — ajuns tehnician radiofonist — într-o garsonieră strîmtă, îşi continuă stilul de viaţă contemplativ, de *bas bleu*, emiţînd din cînd în cînd cîte unul din celebrele-i „panseuri" ; gerontofilul Costică Prejbeanu — zis regele Vahtang — îşi găseşte liniştea, între hebdomadarele excursii la Talcioc, lîngă madam Carcalechi, iar după moartea acesteia, contractează o monstruoasă căsătorie cu octogenara generăleasă Cernicev. Singurul care trece prin îndoieli este adolescentul Filip, a cărui educaţie în spirit aristocratic se răzbună însă asupra lui, făcîndu-l să se comporte contradictoriu, inconsecvent : cînd doreşte

efectiv, şi firesc, să muncească, să se integreze într-un fel vieţii sociale, cînd se lasă pradă absurdelor visuri şi pretenţii nutrite de mediul său. Tentativa lui de sinucidere e rezultatul unei inadaptări dramatice, deosebită de cea plină de implicaţii comice a Hangerlioacăi, a Mareşalului, a lui Antoine Hangerliu etc., adică a celor care, rînd pe rînd, se ocupă de instrucţia tînărului prinţ.

Acţiunea şi construcţia *Scrinului negru* sincronizează, cum spuneam — şi poate că unitatea estetică a cărţii suferă uneori din această pricină, dînd impresia de încărcătură barocă —, particularităţile cele mai de seamă ale epicii călinesciene, cristalizate într-o evoluţie extinsă pe aproape trei decenii (1933—1960). Dintre ele nu poate fi omisă o anume înclinaţie romantică, de care am pomenit doar în treacăt în prima parte a articolului. Sînt, în direcţia aceasta, numeroase mărturii în *Scrinul negru.* Dacă ne-am referi numai la anumite pagini de descripţie : furtuna cu grindină şi incendiul pădurii din memorialul lui Hagienuş, sau incendiul survenit pe şantierul teatrului proiectat de Ioanide ; sau evocarea naturii „sublime, inerte" în mijlocul căreia se ascund bandiţii, Gavrilcea şi vărul său Remus ; ori paginile care expun visurile măreţe ale lui Ioanide (acesta „avea propensiunea de a vedea totul la nivelul templelor şi palatelor"), am circumscrie doar una din implicaţiile viziunii romantice călinesciene. De fapt, ea poate fi identificată şi în alte aspecte ale romanului. Scriitorul se simte uneori atras de formula tenebrosului din epica romantică, nu lipsită de prelungiri pînă în realism (Balzac, de pildă). Asemenea unui Vautrin al secolului nostru, Gavrilcea, paraşutat pe teritoriul ţării ca spion al unei puteri occidentale, care, deghizat în preot, apariţii

misterioase, pune la cale o acțiune de „kiddnapig“ a tînărului Filip — spre a crea o dinastie în exil —, așteaptă apariția unui salvator helicopter etc. Colonelul, retras în munți, își procură hrana prin îndeletnicirea cinegetică și devine un arcaș de o precizie excepțională (din curtea pustie a mănăstirii, el trage, ca un avertisment pentru Hangerlioaica „pocăită“, o săgeată care, spărgînd geamul chiliei, se înfige în ceara luminării și o stinge !). Consistența literară a acestor personaje — față de care, de altfel, atitudinea autorului e netă, lipsită de orice menajamente — ne pare totuși destul de redusă. În linia aceleiași predilecții romantice — dar recurgînd prea insistent la locurile comune ale unei literaturi dubios senzaționale — pot fi reamintite paginile despre Argentina (ieșirea Caty-ei și a lui Oster în pampa, scena în care financiarul biciuiește pe unul dintre argații săi, amintindu-și apoi cum el însuși, în copilărie, furase cai și fusese biciuit pînă la sînge... etc.).

La apariția *Scrinului negru*, o parte a criticii, aderînd în mai mare sau mai mică măsură la poziția adoptată față de carte de Marin Preda și apoi de Titus Popovici, a adus autorului obiecții cu privire la felul în care era prezentat eroul principal, arhitectul Ioanide. Firește, a înfățișa literar psihologia geniului, a personalității excepționale — cum se sugerează mereu că este Ioanide — reprezintă o întreprindere dificilă. Dacă nu ne înșelăm, în această ordine Titus Popovici reamintea niște afirmații ale lui G. Călinescu din *Istoria literaturii române*. Criticul spunea, într-adevăr, în monumentala carte că „Romanul se bizuie pe tipologie“ iar „Viața geniului în genere e fără interes tipologic (...) Eroii marilor romane n-au fost niciodată genii, ci ofițeri, studenți, provinciali, negustori, bur-

11—1660

ghezi“ etc. Posibilitatea de a reconstitui literar profilul interior al omului de excepţie nu e însă aprioric refuzată. Folosind romanul-eseu, ca modalitate cu legi specifice, Thomas Mann — spre a da un exemplu — a încercat şi în bună măsură a izbutit să configureze artistic psihologia unui compozitor cu însuşiri geniale, chiar dacă pînă la urmă nefructificate concludent, pierdute (Adrian Leverkühn din *Dr. Faustus*). Ceea ce i se poate reproşa lui G. Călinescu este nu atît intenţia de a înfăţişa un tip uman de excepţie, cît insuficienta obiectivare epică faţă de personajul său. Trăind o dramă etică în *Bietul Ioanide* (pentru că se izolase într-o atitudine de aristocratism estetic, refuzînd orice angajare, orice responsabilitate în ordinea istoricului), arhitectul îşi înţelege în *Scrinul negru* eroarea şi se alătură fără rezerve orînduirii revoluţionare. Ioanide trece printr-un proces de regenerare interioară şi, consacrîndu-şi efortul creator ţelurilor socialiste, capătă siguranţa şi demnitatea omului care, dăruindu-se, se realizează pe sine, armonios şi deplin. În carte însă, despre acest proces — care nu putea fi simplu şi unilinear — avem o mărturie doar exterioară, Ioanide apărînd cu noile trăsături morale deja fixate. Nu se poate contesta existenţa unor pagini dense, de substanţială dezbatere intelectuală, prilejuite de prezentarea lui Ioanide, totuşi personajul acesta — pe care autorul îl doreşte exemplar — nu se constituie, în roman, ca o prezenţă epică, ci rămîne mai mult un fel de comentator filozof, un *raisonneur sui-generis.*

Ioanide este un visător lucid şi un entuziast al revoluţiei. Sensibil la aspectul grandios, monumental al civilizaţiei socialiste, în care vede — estetic vorbind — o resurecţie pe scară enormă a civilizaţiilor clasice,

într-o lume eliberată de orice formă a exploatării, el scapă însă din vedere, în reflecţiile sale, implicaţiile etice ale procesului revoluţionar, eroismul civil, cotidian, adeseori nespectaculos, tensiunea dramatică a luptei împotriva vechiului, nu numai pe plan exterior, dar şi interior, abnegaţia şi intransigenţa în acţiune, fără de care conceptul de civilizaţie socialistă rămîne incomplet. Optica lui Ioanide fiind uneori adoptată de autor, este explicabil într-o măsură eşecul înregistrat şi în prezentarea celorlalte personaje pozitive, menite să înfăţişeze forţele noului (Dragavei, Cornel etc.), care au în carte o funcţie pur decorativă şi rămîn lipsite de identitate artistică.

Dincolo de inegalităţile lui, *Scrinul negru* este însă, fără îndoială, unul dintre romanele cele mai importante ale ultimilor ani şi, în contextul creaţiei lui G. Călinescu, una dintre operele în care arta epică a scriitorului se realizează mai divers şi mai pregnant.

TUDOR VIANU

PROFESORUL

Într-una din ultimele pagini, acoperite de scrisul său clar şi frumos, un scris despre care s-ar putea spune că mărturiseşte, cu dulcile lui arcuiri şi cu unghiurile lui decise, o atenţie calmă, o gravitate şi o luciditate devenite gest şi semn, Tudor Vianu vorbea despre munca de cercetare literară concepută ca o formă de viaţă. Un act de opţiune, care implică totdeauna şi un sacrificiu de sine, o anume iradiaţie participativă, un patetism de substrat, o secretă tensiune a comunicării sînt condiţiile oricărei activităţi omeneşti creatoare, chiar dacă ea se ascunde sub aparenţele oarecum impersonale ale cercetării, chiar dacă ea tinde spre cristalizări obiective riguroase. Tudor Vianu, situîndu-se în perspectiva unui adevărat umanist, pleda pentru o specializare dublată de devoţiune. Exemplul unei asemenea specializări — care devine atitudine şi altitudine şi punct de vedere asupra lumii, care se opune atît eruditiei arhivistice, triumf al mecanicului asupra vieţii, cît şi diletantismului, chiar de tip superior şi spectaculos — ni l-a dat el însuşi. Filozof şi estetician, istoric literar cu un vast orizont de cultură universală, critic şi memorialist, Tudor

Vianu a fost înainte de toate — şi, într-un fel, în toate manifestările sale diverse — un mare *profesor.* Parafrazînd o afirmaţie a lui, amintită mai sus, am spune că pentru Tudor Vianu profesoratul a fost forma esenţială a vieţii, o vocaţie şi o abnegaţie duse pînă la un punct care nu poate fi atins decît de personalităţile cele mai puternice. Atmosfera de înaltă şi totodată severă intelectualitate pe care o răspîndea în juru-i, claritatea desăvîrşită a expresiei sale, calmul pătrunzător al cugetării şi chiar liniştea, absenţa totală a grabei, pe care le vădea în comportamentul său social, trebuie considerate ca rezultatele unui imens efort coordonat, ale unei tenace voinţe de a se adapta perfect la forma de viaţă aleasă, aceea de profesor, în sensul plenar şi nobil al cuvîntului.

Stilul, atitudinea umană şi felul de a gîndi ale profesorului, de o mare originalitate neostentativă, au trecut (printr-un proces care ţine indiscutabil de esenţa creaţiei artistice) şi în scrisul lui Tudor Vianu. Dintr-un astfel de unghi privită, opera lui, una dintre cele mai cuprinzătoare din cîte a cunoscut cultura românească, ni se înfăţişează ca o structură unitară, organizată în jurul unui nucleu unic. Tudor Vianu intrase în literatură ca poet, împrejurare evocată de el însuşi în cîteva rînduri, şi profesorul a păstrat totdeauna, fără s-o exteriorizeze în mari gesturi, şi o înţelegere lirică a lumii şi culturii. Precizia intelectuală a stilului său literar nu stînjeneşte cu nimic o discretă, subtilă emanaţie poetică, pe care cititorul sensibil nu poate să n-o recepteze. O atare caracteristică au putut-o constata şi în expunerile orale ale profesorului numeroase generaţii de studenţi în litere care s-au succedat de-a lungul strălucitei sale cariere universitare. În timp ce vorbea, ochii lui, umbriţi de o anume



melancolie, se iluminau de un entuziasm lucid, cuvintele lui căpătau o electricitate particulară, un întreg climat de poezie intelectuală se instaura în amfiteatru.

În ultima vreme, Tudor Vianu se întorcea mai des, cu mai multă plăcere, la uneltele poetice pe care, de altfel, în ciuda aparenţelor, nu le părăsise niciodată. Ca exemplificări pentru ultimul său curs (Istoria ideii de geniu), ţinut pînă în primăvara lui 1964, traducea, în versuri migălos cizelate, din sonetele lui Shakespeare şi ale lui Giordano Bruno. Din această perioadă datează şi o poezie originală, una dintre cele mai emoţionante mărturii rămase de la el. E vorba de *Ştefan şi Centaurul*, a cărei substanţă o alcătuieşte reconstituirea poetică a unora dintre momentele procesului educativ. Centaurul e un simbol pe care poetul l-a extras din fondul culturii sale umanistice : el semnifică un echilibru între forţele intelectuale şi cele instinctuale, între spiritual şi teluric, şi nu întîmplător mitologia greacă i-a atribuit lui Achille un astfel de pedagog ideal — înţeleptul Chiron — iniţiat în egală măsură în tainele minţii şi în ale naturii. Inspirat de o împrejurare familiară, poemul lui Tudor Vianu se înalţă spre un înţeles mai vast. El formulează liric, în versuri de o factură gnomică, nobil sentenţioase, concluziile unei vieţi şi unei experienţe stînd sub semnul idealului educaţiei : centaurul e invocat spre a-i deschide copilului un larg orizont al cunoaşterii şi spre a-i uşura atingerea unei armonii interne :

Sprijină-i de umăr lira heptacordă,
Peste ce dezbină, afle ce s-acordă

Şi se întregeşte-n chipul armoniei,
Slobod de pornirea urii şi-a mîniei.

Ce este un jurnal ? Dacă luăm cuvîntul în semnificaţia sa curentă, răspîndită începînd din secolul al XIX-lea (în decursul căruia se precizează, ca una din dimensiunile conştiinţei europene, introspecţia, autoanaliza), vom înţelege prin el documentul intim, însemnarea cotidiană a reacţiilor şi ecourilor resimţite de o personalitate care vrea să se cunoască în evoluţia şi în fluctuaţiile ei. Fapt e însă că valoarea a ceea ce numim un jurnal poate fi apreciată dintr-o diversitate de puncte de vedere căreia îi corespunde, în cadrul acestei specii a literaturii subiective, o diversitate de intenţii şi de orientări : uneori ne impresionează comunicarea unor experienţe interioare inedite, dezvăluirea unei naturi umane complexe în dialog cu ea însăşi, actul de sinceritate ; în jurnalele marilor scriitori, ne interesează, pe lîngă elementele care permit reconstituirea unor biografii morale, mărturiile privitoare la geneza şi la elaborarea operei lor ; există alte jurnale care dau preponderenţă notaţiei cu caracter memorialistic, şi cu ajutorul lor se poate recompune atmosfera socială şi intelectuală a unei perioade (jurnalul fraţilor Goncourt, de pildă) ; întîlnim apoi jurnale în care epicul — adică tot ceea ce ţine de relatarea unor evenimente, unor acţiuni etc. — este foarte sărac, dacă nu chiar absent (jurnale de idei, filozofice). Conceptul de jurnal are o cuprindere mai vastă decît s-ar bănui la prima vedere. Dostoievski, sub titlul *Jurnalul unui scriitor*, îşi însuma întreaga activitate publicistică (activitate care se constituia ca o expunere a principalelor sale idei

sociale, politice, filozofice şi în care îngloba, alături de evocări, note de călătorie etc., chiar şi opere de creaţie epică). Nu mai e vorba aici de un jurnal intim, ci de o modalitate a jurnalismului, legate însă de o trăsătură comună, esenţială : voinţa personalităţii de a se *autodefini* (jurnalismul, în genere, îşi propune alte obiective).

Efortul de autodefinire — prin notarea unor amintiri, a reacţiilor faţă de o serie de evenimente, a impresiilor culese din cîteva călătorii — dă unitatea acestei cărţi a lui Tudor Vianu şi-i justifică titlul de *Jurnal,* care, la început, poate provoca oarecari nedumeriri. În întregul volum, un loc de seamă îl ocupă reflecţia morală. Tudor Vianu este un umanist echilibrat, ideile lui au gravitate şi demnitate în exprimarea pe care-o primesc. Lipsit de înclinaţia spre spectaculos, de „poză" şi de gesticulaţii profetice, lipsit şi — la cealaltă extremă — de duritatea lucidă a analistului, Tudor Vianu are acea generozitate nobilă, neostentativă, acea căldură exemplară a comunicării, caracteristice Profesorului.

Apreciem la Tudor Vianu capacitatea de a asocia faptele de artă, de a le privi în evoluţia lor istorică, în ample raportări şi, totodată, capacitatea de a *trăi* cultura. Cele două coordonate esenţiale pe care se desfăşoară gîndirea lui Tudor Vianu ne par ideea de universalitate şi ideea de istoricitate, pe care în *Jurnal* le întîlnim în multe dintre reacţiile autorului faţă de cărţi sau evenimente, transcrise eseistic. Parcurgînd primul volum al *Istoriei literaturilor* (Enciclopedia „Pléiade", sub direcţia lui Raymond Queneau), el meditează asupra formării noţiunii de literatură univer-

sală, apoi asupra „extinderii orizontului lumii", „fapt caracteristic" pentru omul contemporan: „În ciuda tensiunilor acestei epoci, imaginea lumii se extinde și se desăvîrșește necontenit" *(Orizontul lumii).* Umanismul actual implică perspectiva universalității. Ideea revine în eseul despre *Istoria culturii,* care grupează cîteva reflexiuni prilejuite de pregătirea, în cadrul U.N.E.S.C.O., a unei *Istorii a dezvoltării culturale și științifice a omenirii.* Orizontul mondial al culturilor de azi, „cadrul devenit mai larg al lumii moderne" vor face să se „înțeleagă mai bine unitatea culturii omenești". Un alt aspect al universalității este și încercarea de îmbrățișare a totalității: „Nimeni nu mai poate rămîne cantonat în specialitatea sa, cînd marile descoperiri ale fizicii, biologiei, ale științelor spiritului impun noi reprezentări despre lume și viață". Omul de cultură modern trebuie să aibă „un punct de vedere al totalității". Aceleași îndemnuri sînt reluate în eseul *Specialism și umanism.*

În *Cunoașterea de sine* — o încercare de a stabili principalele etape ale biografiei sale spirituale — Tudor Vianu își definește punctul de vedere asupra istoriei: „Conștiința este activitate. Conștiința este o formă a muncii. Conștiința este plasată în istorie, primește înrîuririle ei și, în același timp, o creează prin fiecare act al ei, dar numai întrucît este purtătoarea marilor forțe ale istoriei (...). Istoria este spațiul în care trăim și ne mișcăm. Istoria este de aceea obiectul cel mai interesant al cunoașterii și elementul fundamental al culturii." Judecarea nu numai a operelor de artă, dar, pe un plan mai înalt, a valorilor și ideilor, în proiecția lor istorică, apare la Tu-

dor Vianu mai mult decît o operaţie preliminară, necesară, ca un sens fundamental: universalitatea şi totalitatea — care delimitează, să zicem, *spaţial,* umanismul său — se integrează unei conştiinţe a istoriei, reprezentînd dimensiunea *timpului.* Aceste trăsături ale personalităţii intelectuale a lui Tudor Vianu le deducem, printr-o lucrare de abstractizare, din contextul viu, cu numeroase nuanţe, al operei sale. Situăm mărturia sa — aşa cum ne autorizează şi *Jurnalul* — în cadrul efortului mai larg al generaţiei sale „de a realiza stilul major al culturii noastre" *(Amintirea lui Liviu Rebreanu).* Cele spuse mai sus definesc un climat spiritual în care domină preocupările grave, deschizătoare ale unor perspective intelectuale vaste.

Una din părţile cele mai interesante ale *Jurnalului* o constituie evocările grupate sub titlul comun *Oameni* (Ovid Densusianu, G. Ibrăileanu, Liviu Rebreanu, Vasile Pîrvan, Arthur Enăşescu, Camil Petrescu, Ion Sava, Nottara). Moralistul şi psihologul îşi verifică aici, aplicîndu-le unor destine de creatori, ideile. Se formulează, adeseori, observaţii pătrunzătoare, dar luciditatea nu diminuează căldura tonului, acea melancolie transparentă şi acel discret lirism pe care ţi le dau amintirile. Totuşi, arta portretului, la Tudor Vianu, este o artă intelectuală, care se sprijină frecvent pe ideile generale. O pagină despre Camil Petrescu *(Tinereţea lui Camil)* prilejuieşte o meditaţie asupra tinereţii — „facultatea de a-ţi alege un alt drum", de a fi, într-un sens superior, disponibil. Camil Petrescu „nu s-a găsit niciodată prizonierul unei singure căi". E constatată apoi atracţia

exercitată de scrisul lui Camil Petrescu asupra tineretului. Curentul liric și patetic al tinereții îl aflăm însă, la autorul *Patului lui Procust*, mereu trecut prin „mediul rece al inteligenței sale exacte și abstractive. Curioasă și rară îmbinare, vrednică a fi studiată !" Printr-o voință tenace de creație este caracterizat Liviu Rebreanu. Omul care, în societate, printre prieteni, își rostea vorba lui „distrată, șovăitoare", era așa pentru că „efortul expresiv" și-l „consacra în întregime operei lui vaste, adînci, exacte". Inscripția definitorie de la sfîrșitul portretului rezumă clar acest punct de vedere : „A dat vieții o operă, și operei o viață". Tudor Vianu extrage totodată, din descrierea oamenilor evocați, o lecție etică. E constant, dar fără nici o ostentație moralizatoare, elogiul subtextual al dezinteresării, al dăruirii creatoare, al efortului de concentrare a existenței pentru realizarea unui scop unic, a cărui particularitate capătă aureola simbolică a totalității.

Moralistul e prezent, în chip mai direct și cu atitudini subtil diferențiate, și în celelalte părți ale *Jurnalului (Situații, Gînduri, Fotoliu, Limbă, literatură, artă, India)*. Hrănită de îndemnurile unei lumi care edifică o nouă societate, o civilizație socialistă, reflecția etică a lui Tudor Vianu beneficiază de un fundament axiologic solid. Umanismul său e un optimism.

Arta se conexează de viață în numeroase chipuri. Socialismul — constată Tudor Vianu — asigură o continuă extindere a culturii în mase. Într-una din sălile Gării de Nord, autorul a asistat la reprezentații date de un grup de funcționari din administra-

ţia căilor ferate. Avîntul mişcării artistice de amatori — realizare de seamă a revoluţiei culturale în ţara noastră — îi oferă lui Tudor Vianu prilejul de a-şi formula unele idei cu privire la difuziunea valorilor artei: „...Amatorii, în teatrele lor, pregătesc publicul cunoscător al celorlalte teatre. După cum înţelege mai bine pe marele virtuos acela care s-a încercat el însuşi la vioară sau pian, tot astfel amatorii vor pricepe mai bine şi vor stabili mai sus nivelul teatrelor noastre. Cultura în general şi cultura artistică a ţării este menită a face mari progrese prin contribuţia amatorilor."

Gîndurile despre sensul creator al muncii în socialism *(Munca eliberată ca forţă a civilizaţiei)* sînt străbătute de încrederea că „socialismul reprezintă una din cele mai adînci reforme morale pe care omenirea le-a trăit vreodată". Demnă de relevat ni se pare şi ideea exprimată în *Cunoaşterea de sine* asupra artei ca muncă şi asupra înaltei conştiinţe a muncii pe care o aduce socialismul, făcînd din muncitor un artist, un creator: „Tipul modern uman este exemplarul creator. Socialismul îmi va confirma şi întări necontenit de aci înainte această concepţie. Artistul este reprezentant de seamă al forţelor constructive ale lumii. (...) Munca a fost vreme de milenii osîndă, *poena*. Dar tot timpul artistul ni s-a înfăţişat ca un muncitor eliberat prin iubirea cu care îşi executa lucrarea lui perfectă. Arta este creaţie în bucurie. Cînd orice muncitor va dobîndi conştiinţa unui artist, faţa lumii se va schimba." Precizările, nunţările pe care le aflăm adesea în *Jurnalul* său, sînt prelungiri ale acestui nobil crez, aplicări ale normelor generale cuprinse în el la o largă diversitate de probleme sau teme de meditaţie.

Putem identifica, în *Studiile de literatură universală și comparată* ale lui Tudor Vianu, cîteva coordonate constante care definesc perspectiva teoretică, am zice chiar *viziunea* autorului asupra fenomenului cultural în genere. Istorismul, integrarea faptului literar într-o succesiune istorică (operaţie fără de care cercetarea modernă a literaturilor e de neconceput), capătă la Tudor Vianu anume nuanţe distincte, care merită să fie relevate. E vorba, în primul rînd, de faptul că raportarea temporală nu va fi folosită numai în cazul categoriilor estetice. Fenomenul cultural va fi privit din punct de vedere istoric în numeroasele lui implicaţii de ordin axiologic, va fi descrisă nu numai evoluţia formelor literare, dar şi evoluţia valorilor sau a sentimentelor umane care se transmit prin intermediul acestor forme. Atenţia filozofului culturii se va îndrepta şi spre geneza unor concepte în care se concentrează semnificaţii sociale şi istorice fundamentale *(Formarea ideii de literatură universală în prima perioadă)*. Sprijinită pe principiile materialismului istoric, metoda e aplicată diferenţiat şi precis. Sublinierea meritelor comparatismului e însoţită şi de indicarea limitelor lui, care constau tocmai în unilaterala folosire a criteriului istoric, în lipsa de elasticitate dialectică a punctului de vedere asupra influenţelor literare. „O influenţă literară — scrie Tudor Vianu — este un proces care poate fi privit ca *transmisiune* sau ca *receptare*. Istoria literară, aşa cum s-a constituit în secolul al XIX-lea şi s-a dezvoltat ca studiu al izvoarelor externe în *comparatism*,

* Editura Academiei, 1960.

a urmărit mai mult *transmisiunea* decît *receptarea.* S-a urmărit adică acţiunea unei opere sau a unei personalităţi asupra alteia, dar cu mult mai puţin acţiunea de selectare a influenţelor, deschiderea în faţa lor, alianţa ideologică căutată în ele. (...) Este evident că în stadiul actual al cercetărilor noastre, devine necesară şi posibilă cercetarea influenţelor antice în Renaştere, apoi în întreaga cultură modernă, din unghiul *receptării* lor, adică studierea acestor influenţe ca evenimente ale lumii moderne, adînc întreţesute cu dezvoltarea ei, cu tendinţele şi curentele de opinie care au străbătut-o." *(Renaştere şi antichitate* — comunicare făcută la cel de al V-lea Congres asupra Renaşterii, Florenţa, sept. 1956.) Ideea aceasta că influenţa, receptarea ei, reprezintă un proces activ, dinamic, comparabil unei lucrări de *asimilare,* că în selectarea unei influenţe se identifică totdeauna un act de evaluare complex, stă la baza studiilor cuprinse în volumul discutat.

Factorul social — pe care-l regăsim în „alianţa ideologică" reprezentată de influenţă — are un rol determinant. Cezarismul lui Dante, de pildă, e convingător explicat prin apartenenţa ghibelină a marelui poet, precum şi prin necesitatea de a se găsi o soluţie crizei istorice prin care trece Italia acelei vremi : „Imperialismul cezarian i se părea lui Dante o tendinţă vrednică de toată admiraţia. Dar această admiraţie nu este, pentru poet, o atitudine estetică, cum ar fi aceea pentru o mare explozie a vitalităţii unui popor şi a unei personalităţi. Imperialismul cezarian este, de data aceasta, soluţia întrevăzută pentru marile dificultăţi istorice ale Italiei, a cărei tragică dezbinare cerea geniul unificator şi pacificator al unui nou Cezar. Imaginea dantescă a lui Cezar

este văzută din unghiul unui ghibelin." *(Antichitatea și Renașterea)* Figura lui Cezar își pierde aureola sublimă în viziunea lui Petrarca: „Scipio i se pare o personalitate superioară (...). Între timp se impusese problema libertății, a smulgerii de sub tirania baronilor feudali, un îndemn care inspiră acțiunea republicană a lui Cola di Rienzi. Roma, către care se îndreaptă acum gîndul poetului, este Roma republicană, ale cărei libertăți ar dori să le vadă reînviate." Din ceea ce numea „unghiul receptării", istoricul și filozoful culturii este în măsură să stabilească o cauzalitate obiectivă a influențelor, fără a neglija coeficientul uneori important de *creație,* care însoțește fenomenul influenței literare. Transmisiunea valorilor antice în Renaștere e văzută — în încercarea de sinteză *Antichitatea și Renașterea* — mai mult ca rezultat al unui *dialog,* decît al unui proces de absorbție pasivă a sensurilor culturii vechi. În operația de preluare a valorilor antichității (mod implicit de polemică împotriva îndrumărilor creștinismului) se nasc și unele din dimensiunile fundamentale ale spiritului modern. Cercetarea critică a textelor vechi în vederea restabilirii *adevărului* este „prima formă a spiritului critic modern, necunoscut Evului Mediu". Ideea medievală a *autorității* (edificată pe respectarea absolută a textelor sacre) este contrazisă. Consecințele sînt bogate și le vom afla și în critica însăși a textelor evanghelice (Lorenzo Valla va compara astfel textul *Vulgatei* cu originalul grec al *Noului Testament,* relevînd diferitele abateri ale versiunii latine. Respingerea autorității arbitrare, în sensul indicat de spiritul critic, va lua forme violente în pregătirea și desăvîrșirea Reformei.) Revin, în Renaștere, și motivele fundamentale ale antropologiei

antice, dar ele sînt folosite pentru elaborarea unui concept *nou* asupra omului ; la fel, reluarea tradițiilor materialiste ale antichității nu va fi o operație simplă de redescoperire, ci un prilej de noi generalizări filozofice, culminînd în concepția bruniană a unității și infinității universului. Autorul se referă la faptele de cultură cele mai însemnate ale epocii, îndeobște cunoscute și comentate, dar cuprinderea și organizarea lor într-o nouă sinteză le conferă adeseori sensuri asupra cărora s-a insistat mai puțin.

Înclinarea spre generalizarea amplă se vădește și în cele două studii închinate creației shakespeariene. *Umanitatea lui Shakespeare* se axează pe ideea triumfului umanului în viziunea lui Shakespeare asupra caracterelor titanice. E aici o problemă deosebit de interesantă de istorie a culturii. Eroii shakespearieni sînt raportați la epoca *titanică* a Renașterii, a marilor explozii de energie, dar este relevat, în evoluția lor, și momentul de depășire a titanismului. Drama puternică, dezbinarea interioară, caracterul intens contradictoriu al personalității lor îi umanizează. „Și totuși, deși a evocat de atîtea ori, în dramele sale, caracterele titanice, rolul lui în dezvoltarea literaturii moderne, ca și marea valoare atît de atrăgătoare a creației sale provin din faptul că Shakespeare a depășit titanismul. În titan, Shakespeare a regăsit omul. Acțiunea lui poetică, comparată cu a altor poeți ai Renașterii, în primul rînd cu a lui Marlowe, se poate defini ca o *destitanizare* a dramei. Richard al III-lea este un titan al voinței criminale de putere, un monstru. Dar el are o conștiință. În noaptea bătăliei de la Bosworth, spiritele celor uciși și nedreptățiți de el (...) i se arată lui

Richard şi-l acuză." E citat apoi monologul revelator al regelui criminal, stăpînit de remuşcări. („O, laşă conştiinţă, cum m-apeşi ! / Lumina arde-albastră. E miezul nopţii ? / Mă simt scăldat într-o sudoar rece. / Mi-e frică ? Dar de cine ? Nu-s aici / Decît eu însumi..." etc.) Modul shakespearian de a concepe *remuşcarea,* ca fenomen al interiorităţii umane dedublate, este comentat şi situat într-o perspectivă istorică largă. Conceptul de remuşcare, aşa cum îl aflăm în reflectarea sa literară, a parcurs o evoluţie din care autorul reţine, spre ilustrare, momente semnificative : „Cei vechi cunoşteau fenomenul remuşcării, dar îl atribuiau unor cauze exterioare omului. Eriniile îl urmăresc pe Oreste. Cînd persecuţiile Eriniilor, în *Orestia* lui Eschil, sînt zăgăzuite de către Atena, Oreste îşi dobîndeşte liniştea. Shakespeare înfăţişează fenomenul remuşcării criminale ca pe o stare de dezbinare a omului cu sine însuşi, vizibilă în structura stilistică a monologului făcut din fraze antitetice, din reveniri, din retuşări, în care desluşim replicile dialogului agonistic interior. Remuşcarea este apoi nu numai luptă, dar şi simţirea febrilă a singurătăţii morale, a excluziunii din comunitatea de iubire a oamenilor. Strigătul suprem al durerii lui Richard constată absenţa iubirii în jurul său."

Integrarea personalităţii shakespeariene în sinteza de cultură a Renaşterii *(Shakespeare ca poet al Renaşterii)* prilejuieşte şi ea autorului curajoase generalizări în domeniul istoriei literare. Este situată, astfel, în epoca renascentistă, apariţia *funcţiei de cunoaştere a literaturii.* Cu nuanţările şi corectivele necesare, se arată că „poezia ca delectare a fost o categorie constitutivă în literatura medievală". Chiar

cînd își propunea, în formele ei didactice, să transmită învățături morale, acestea „nu îmbogățeau fondul de maxime propagate de biserică și de școală și, în genere, unanim cunoscute". În schimb, chiar de la începuturile Renașterii, ne întîmpină o viziune mult mai profundă și mai diferențiată asupra sufletului uman. Interesul asociat literaturii are și un caracter epistemologic. „Din acest moment, poezia nu este numai un aliment al imaginației: ea devine acum instrument de cunoaștere a sufletului omenesc și a societății... Drama shakespeariană apare în cîmpul acestei revoluții literare." Autorul scoate în evidență, apelînd la exemple elocvente, varietatea și profunzimea intuițiilor lui Shakespeare asupra naturii umane. E sugerată apoi o comparație a marelui elisabetan cu Dostoievski („Poetul englez rămîne cel mai mare psiholog al literaturii universale, pînă la acela care îi seamănă mai mult prin puterea lui scormonitoare, prin raza lui de lumină aruncată asupra laturilor ascunse și contradictorii ale sufletului: *Dostoievski*"). Aspectele creației shakespeariene pe care le abordează autorul *Studiilor de literatură universală* sînt, firește, mai numeroase. Rămîne însă constantă orientarea *istorică* față de ele, și s-ar putea spune că istorismul devine chiar o dimensiune a sensibilității estetice a criticului; în același timp, el constituie un mijloc sigur și precis de *evaluare,* pentru că orice fenomen de autentică creație poate fi, cu ajutorul atitudinii istorice, disociat de tot ce e simplă tradiție, mimetism, inerție etc.

În domeniul cercetării comparatiste propriu-zise, metoda preconizată de Tudor Vianu (de a privi acțiunea unor opere sau motive literare din „unghiul receptării lor") este ilustrată de un studiu ca: *Din*

istoria unei teme poetice: lumea ca teatru. O demonstrație similară, folosind exemple din literatura noastră, ne-o oferă *Mitul prometeic în literatura română.* După ce sînt discutate semnificațiile ce au fost atribuite legendarei figuri a lui Prometeu, în cultura universală (Hesiod, Eschil, Platon și Lucian, apoi, în secolul al XVIII-lea și în prima parte a secolului al XIX-lea (Shaftesbury, Goethe, Byron, Shelley), e cercetată pătrunderea mitului prometeic în literatura noastră. Sînt mai amplu analizate mărturiile în acest sens a doi poeți — Alexandru Philippide și Victor Eftimiu — în perioada imediat următoare tragediei primului război mondial. În funcție de contradicțiile acute ale societății românești din acea vreme, figura lui Prometeu, asociată în general unor năzuințe revoluționare, dobîndește caracteristici noi în fragmentul dramatic al lui Philippide. *Izgonirea lui Prometeu* ne înfățișează pe eroul legendar ca simbol al individualității tragice, respinsă de societatea căreia îi voia binele și care se „refugiază în protest orgolios și se desolidarizează prin decepție de luptele mulțimilor contemporane. *Zarathustra* al lui Nietzsche, *Brand* al lui Ibsen întrupaseră această tendință în a doua jumătate a veacului trecut. Ceva din ethosul acestor opere mi se pare că a trecut și în *Izgonirea lui Prometeu.*" În tragedia *Prometeu* a lui Victor Eftimiu (tradusă în italiană de Angelo Pernice și în germană de Hugo von Hoffmannstahl), eroul mitic străbate criza refuzului social fără a se închide într-un orgoliu demoniac. Ne este înfățișată simbolica întrupare a lui Prometeu în figura lui Isus — mitul prometeic căpătînd acum semnificația unui mit al *sacrificiului* pentru eliberarea spirituală a omenirii. Situînd aceste

ipostaze mai noi ale mitului prometeic în contextul literaturii universale, Tudor Vianu le explică, în coordonatele lor particulare, prin împrejurările concrete ale societății românești din perioada de după primul război mondial. „Mai ales fragmentul dramatic al lui Al. Philippide și tragedia lui Victor Eftimiu par a reține ecouri mai lămurite din marile frămîntări sociale ale vremii (...). Al. Pihilippide ne-a dat un Prometeu în momentul de criză a decepției, privind disprețuitor către umanitatea care trădează idealurile ei de libertate, închizîndu-se în solitudinea și orgoliul său. *Prometeu* al lui Philippide este un revoluționar dezabuzat. Victor Eftimiu ne-a evocat un titan rămas uman, în ciuda dezamăgirilor lui și care, după ce recunoaște puterea de corupție legată de acumularea bunurilor, întrevede o nouă etapă a luptelor pentru libertatea omului, în sensul spiritualismului creștin. Dar independent de soluția dată vechii legende, ceea ce este comun ambelor poeme este problematica revoluționară din cuprinsul lor: o trăsătură care le leagă puternic de epoca în care au fost compuse."

Atenția acordată formării ideii de *literatură universală* e firească la profesorul care de peste un deceniu predă această disciplină la Facultatea de filologie din București. Dacă ideea de literatură universală e formulată pentru prima oară în mod distinct de Goethe (într-una din convorbirile sale cu Eckermann), istoria formării ei, pornind de la stadiile latente, începe într-o perioadă anterioară. Instrumentul precis al istorismului îl ajută pe Tudor Vianu să delimiteze cu rigoare științifică etapele parcurse de literatura universală pînă la deplina cristalizare a conceptului în perioada constituirii națiunilor mo-

derne, ca „rezultat al schimburilor de cultură dintre ele, în cadrele lărgite ale pieţii mondiale burgheze, aşa cum au arătat Marx şi Engels“ *(Goethe şi ideea de literatură universală).* E discutată încercarea lui Karl Vossler de a data începuturile literaturii universale în Evul Mediu. Netemeinicia ei stă în faptul că literatura în limba latină a Evului Mediu nu poate fi subsumată noţiunii de literatură universală, în care rolul principal îl joacă tocmai *schimbul de valori naţionale,* specifice, aşa cum s-au constituit acestea în culturile naţionale. Este supusă unui examen critic şi teoria unui cercetător ca Ernst Merian-Genast, care consideră că ideea de literatură universală se constituie, în coordonatele ei moderne, o dată cu apariţia personalităţii lui Voltaire. „Pentru a fi putut ajunge la ideea de literatură universală, în sensul pe care i-l dăm astăzi — scrie Tudor Vianu —, îi trebuia lui Voltaire nu numai o informaţie mai largă decît aceea culeasă de el din izvoare, de altfel mai numeroase decît cele de care dispunea epoca anterioară, dar şi un simţ al varietăţii culturilor şi al relativităţii valorilor, în primul rînd al valorilor literare, produs mai tîrziu de acea ruinare a esteticii clasice, pregătită, dar neruinată în jurul său. Noţiunea literaturii universale se formează de fapt în epoca dintre Voltaire şi Goethe, *ca un rezultat al extinderii cunoştinţelor literare, determinată de nevoi sociale, estetice şi morale, care nu se mai puteau satisface în singurele opere ale clasicismului, adică ale formulei literare anexate de absolutism*“ (s. n.). În *Formarea ideii de literatură universală în prima perioadă* — fragment dintr-un studiu mai amplu — epoca dintre Voltaire şi Goethe este cercetată din acest punct de vedere. Deosebit de interesant pentru de-

monstrarea ideii urmărite e capitolul *Etapele bătăliei shakespeariene* în care sînt grupate și comentate mărturiile legate de difuzarea operei lui Shakespeare în Europa secolului al XVIII-lea *(Poziția lui Voltaire, Revirimentul shakespearian în Anglia, Shakespeare în Franța, Shakespeare în Germania),* factor însemnat în lupta dusă împotriva normelor rigide ale esteticii clasiciste și în constituirea noului concept de universalitate în literatură.

O latură însemnată a personalității lui Tudor Vianu a constituit-o întotdeauna preocuparea de a releva sensurile etice, conținute în orice mare fapt de cultură. Exemple edificatoare în această direcție ne oferă și acest volum de *Studii de literatură universală și comparată.* Semnificația majoră a ideii goetheene despre literatura universală e pusă în lumină în comentariul la poezia *Weltliteratur*: „Nu încape îndoială că Goethe a înțeles, a recomandat și a răspîndit el însuși valoarea pacifică a poeziei, puterea ei de a face popoarele să se înțeleagă și să se prețuiască, să dezvolte fondul uman în sufletul oricui și să grupeze întreaga omenire în munca generală a culturii. Astfel de eforturi alcătuiesc efortul cel mai prețios emanat din creația lui Goethe și explică revenirea neîncetată a oamenilor de azi la izvorul ei binefăcător." Altădată, autorul vorbește despre *valoarea morală* a muzicii beethoveniene *(Beethoven în istoria culturii)*: „Această mare gravitate a operei muzicale beethoveniene se comunică ascultătorilor și le cere explicația hotărîtoare cu ei înșiși, decizia ireductibilă. De aici provine valoarea morală considerabilă a operei beethoveniene." Pe o problematică de ordin etic se constituie întreg studiul despre *Cultul frumosului la Gorki.* Sînt analizate valențele morale ale

tipului de „vagabond“ — negator anarhic al orînduirii bazate pe exploatare — în prima perioadă a creației marelui scriitor. „Etica nu este pentru Gorki învățătură din carte, ci una din formele de expresie ale vieții însăși (...). Rigorismul kantian este poate punctul cel mai îndepărtat al tuturor eticilor care socotesc că se pot constitui nu numai independent de tendințele naturale ale omului, dar chiar împotriva lor (...). La polul opus stau eticile pentru care binele este forma în care viața se afirmă într-una din potențele ei cele mai înalte. *Vagabonzii* lui Gorki pot fi deci buni și generoși prin vitalitatea lor, prin conștiința prisosului de forță dăruită.“ Dacă frumosul are o neîndoielnică semnificație etică („*Frumusețea* introduce deci în sufletul omului iubire și încredere în lume... elimină pornirile rele, îl purifică“ etc.), Gorki depășește morala estetică, strict contemplativă, în sensul unei morale active și revoluționare: „El depășește însă — scrie Tudor Vianu — moralele estetice ale clasicismului, atunci cînd trebuie să-și spună că spectacolul frumuseții nu este suficient totdeauna și că, dacă brutalitatea sau numai mediocritatea umană împiedică de atîtea ori ca raza frumuseții să pătrundă în sufletul oamenilor și să-l fructifice, înseamnă că oamenii trebuie transformați“. Observații morale se fac și în legătură cu Dostoievski. Revelațiile etice pe care genialul scriitor le comunică prin intermediul personajelor sale duc la o revoluționare a conceptului clasic de „caracter“. Utilizarea simbolului va fi frecventă. Fantasticul hoffmannian va deveni la Dostoievski „un mijloc al analizei morale, al investigației celei mai profunde a conștiinței“. (Ca predecesor în acest sens putea fi amintit și Edgar Poe.) Morala suferinței și a sensului ei rege-

nerator — pe care însuşi Dostoievski o depăşea uneori — ne lasă, în planul literaturii, una din operele cele mai zguduitoare ale lumii moderne. Dostoievski era un spirit contradictoriu, şi una din formele principale ale zbaterii lui lăuntrice poate fi identificată în ideile sale despre etică. Tudor Vianu remarcă acest aspect cînd, comentînd un pasaj celebru din *Fraţii Karamazov*, conchide : „Morala imanentă, aceea care urmăreşte ameliorarea lumii noastre, s-a opus deci uneori, în sufletul lui Dostoievski, moralei transcendente, aceleia care nu oferă prezenţei răului în lumea noastră decît soluţia restituţiilor în eternitate. Din această parte a conştiinţei lui, Dostoievski se alătură deci revoluţionarilor." O intuiţie adîncă şi revelatoare — care merita o exprimare mai extinsă şi mai nuanţată — e formulată spre sfîrşitul studiului : „Marele rol al lui Dostoievski ni se pare a fi fost faptul că a sporit enorm, în lumea modernă, imaginaţia durerii, puterea de a-ţi reprezenta suferinţa omului împilat şi înjosit".

Îmbrăţişînd o multitudine de probleme, cartea lui Tudor Vianu realizează în diversitate acea unitate superioară care e un atribut al personalităţii. Evitînd ostentaţia paradoxală, freneziile spectaculoase, Tudor Vianu preferă disocierea calmă şi riguroasă, entuziasmul lucid. Omul de ştiinţă e însă mereu dublat de un poet al culturii.

II

POEZIA LUI MIRON RADU PARASCHIVESCU

Credința într-o misiune care transcende experiențele eului individual pentru a exprima sensul unei fraternități universale, pentru a reprezenta umanitatea în aspirațiile ei fundamentale, a constituit nucleul artei poetice a tînărului Miron Radu Paraschivescu. Un profetism social cu ample viziuni simbolice, o înflăcărată oratorie poetică (repetiții în cascadă, enumerații, hiperbole, apostrofe, ton liturgic) erau semnele exterioare ale unor mari și imperative certitudini, ale unei adeziuni „pornită cu toată ardoarea tinereții la cauza și lupta poporului" *(Cuvîntul editorului* la *Declarația patetică).* De la primele manifestări literare, Miron Radu Paraschivescu s-a înfățișat așadar ca un poet care-și găsise idealul, fiind ferit de ezitările și rătăcirile rezervate unora dintre artiștii formați în acea epocă tulbure (1934—1940). Plecată din convingeri filozofice și politice inflexibile — care l-au făcut pe autor să intervină adeseori în presă, în cadrul unor însemnate campanii inspirate sau conduse de Partidul Comunist în ilegalitate (în-

tîlnim numele lui în mai toate revistele antifasciste dinainte de război : *Cuvîntul liber, Era nouă, Azi, Lumea românească, Reporter* etc.) —, poezia lui Miron Radu Paraschivescu transcria, cu dezvoltările ei retorice și cu dinamica ei solemnă, acea „realitate sufletească ridicată la un act de conștiință cu putere de legămînt... : o declarație patetică“ *(Cuvîntul editorului)*. Lectura volumului *Declarația patetică*, apărut în 1960, dar grupînd, în majoritate, versuri scrise pînă în 1945, revelă un poet care, cu un aer sacerdotal, predică insubordonarea față de legi, „surda și rodnica înverșunare“ a luptei :

Viu acum în fața voastră, oameni,
cu îndoita misiune de agitator și duhovnic...
. . . .
Am desprins pentru voi legile retoricei, aspre și savante
ca să vă înflăcărez și să vă aprind,
ca să vă ridic pe înaltele vîrfuri de munte,
pînă la cerul albastru, semeț,
iar de acolo, cu grijă să vă cobor în voi,
să priviți în adîncuri
și să vă întrebați : oare sînteți în stare
pînă la capăt să duceți lupta ?...

Whitmanianul profet al *Căii virgine* (1935) conferă ideii de luptă — printr-un transfer metaforic, fără îndoială — un sens cvasireligios (căci : „...drumul luptei și al mîntuirii / sînt două căi pe veci nedespărțite“, și mulțimile trebuie să pășească pe „Calea virgină... a mîntuirii omului prin luptă“. În această fază a evoluției sale, Miron Radu Paraschivescu este cu deosebire preocupat de menirea artistului în lume, ceea ce explică frecvența cu care motivul e reluat, în contexte și din unghiuri diferite, subli-

niindu-se însă mereu necesitatea unei sincere confruntări a creatorului cu oamenii. „Eu nu sînt decît ecoul și (uneori) prevestirea faptelor voastre", declară poetul în *Prefață*. Punctul de plecare al procesului liric trebuie căutat într-o stare de comuniune, într-o revărsare a eului în marele flux colectiv, într-o atitudine de cuprinzătoare generozitate. În *Singura lumină* (1936) poetul, cu obrazul „înghețat în singurătăți", se gîndește o clipă să-și cheme frații „sus în piscuri", dar își dă seama cît de slab îi răsună glasul : „Frații mei, frații mei, ce sărace mi-s vorbele, chemarea !" Ieșirea din eu, coborîrea din regiunea solitudinii glaciale și contopirea cu oamenii, cu năzuințele lor, reprezintă singura soluție pentru poetul adevărat, însuflețit de incandescentul patos unanim. Semnificația simbolurilor folosite este îndeajuns de clară :

Apoi văile se umflă și pornesc,
hohotind, către voi, către șesuri...
Vînturile reci ale singurătății cîntă,
și inima mea se-nfierbîntă ca o rumenă pîine,
ca o palmă călduroasă, mîngîietoare,
cînd trec peste viscole, vîrfuri și zăpezi,
din străfundul vostru, chemările, căldura,
cînd clipa mică sporește cît un veac
(doar viscolele reci rămîn pe-afară, șuieră mai departe),
cînd mă aplec peste voi, peste liniștea voastră de somn,
deschisă cu grijă fiecărui oaspe...

În finalul poemului *Singura lumină,* o aluzie la „clipa cît un veac din nopțile conspirației" accentuează ideea unei participări *active* a poetului la făurirea revoluționară a istoriei. Dacă aici sau în alte poeme ale *Declarației patetice* tonul poate părea nebulos și simbolurile uneori prea vag conturate, aceasta se dato-

rește, după cum e lesne de bănuit, condițiilor create de existența cenzurii burgheze, care însă n-au putut zăgăzui nici o clipă tumultuosul elan creator al tînărului Miron Radu Paraschivescu. Dezbaterea în legătură cu misiunea poetului este reluată în *Bună Ziua!* (1942), poem de un vizionarism whitmanian, conceput în tonul marilor exclamații. Aici se vorbește despre clipa „unică, electrică, spectaculară" a creației, despre gravitatea actului estetic („cîntecul... pe viață și pe moarte"), despre răspunderea morală a artistului (...„eu nu cînt ca să mă distrez, / eu am răspunderea acestor cîntece, / după cum am răspunderea tuturor cîntecelor lumii" etc.). Un astfel de program poetic nu este unilinear: tonul solemn, formulele cu răsunet liturgic, fervoarea democratică și marele spirit afirmativ, adeziunea pasionată la valorile vieții unanime își găsesc uneori o contrapondere firească în manifestările unui nepotolit demon polemic, în propensiunea spre ironie sau chiar invectivă la adresa închistărilor și prohibițiilor filistine, la adresa suficienței și ferocei stupidități burgheze. Acest echilibru între exaltare și ironie este caracteristic unei părți din poemele ce compun *Declarația patetică*. S-ar putea cita pe linia celor discutate *Prietenii de la miezul nopții* (1942) sau *Ars poetica* (1943), asemănătoare într-o măsură prin spiritul lor de frondă violentă și prin causticitate versurilor pe care avea să le adune în volum, mai tîrziu, Geo Dumitrescu (*Libertatea de a trage cu pușca*). Mărturia conținută în *Ars poetica* e importantă și din alt punct de vedere: ne gîndim la acel sens al *abnegației* necesare artistului revoluționar, sens care dramatizează mesajul lui Miron

Radu Paraschivescu, integrîndu-l reliefului moral căruia, implicit, îi aparţinuse întotdeauna :

...dar nu e timpul meu
să vorbesc de pîcla înserării căzînd peste sate ca o răsuflare,
nici de muzica lunecînd pe sub burta viorilor lucitoare,
ca peste oglinzile apelor, plîngătoarele sălcii.
. . . .
O, cîte mierle, cîţi cintezi şi pietre rotunde, povestitoare
n-am sugrumat în fundul inimii mele !
(Şi chiar de-aceea mi-e sîngele mai greu, mai fierbinte
şi nepotolit.)
Şi mie mi-a plăcut — vă jur ! — să mă bucur de miresme
şi de licurici,

stelelor le stă doar atît de frumos aici pe pămînt,
dar trebuie să mă grăbesc,
să-mi ajung tovarăşii de drum,
să vorbesc limba lor.
Nu-i nimic dacă n-am să fiu poet celebru :
numirea mea nu e-n mine, ci-n ei.

Mai mult decît o perioadă de creaţie — aceea a tinereţii —, versurile din *Declaraţia patetică* circumscriu una din modalităţile esenţiale ale poeziei lui Miron Radu Paraschivescu, una din faţetele personalităţii sale. În acest sens — cu excepţia unor poezii care poartă într-adevăr pecetea stîngăciilor debutului, ca : *Sfîrşit* (1934), *Vita nuova* (1935), *Reîntoarcerea la elemente* (1935) şi alte cîteva — *Declaraţia patetică* nu reprezintă o experienţă literară depăşită de poet, de vreme ce filonul lirismului de solemnă şi amplă vibraţie se continuă cronologic, chiar înlăuntrul culegerii discutate, pînă în 1959 *(Maternitate)*. Putem aşadar spune că modalitatea *Declaraţiei patetice* este, în creaţia lui M. R. Paraschivescu, paralelă cu

aceea a *Cînticelor țigănești*, chiar mai durabilă, în nici un caz o simplă expresie a juvenilității literare — cum au avut unii critici tendința s-o considere. Căci, la urma urmelor, *Cînticele țigănești* apar în 1941, iar multe poezii din *Declarația patetică* sînt ulterioare acestei date.

Așa cum excelent l-a intuit el însuși, lirismul declarativ-patetic — în sensul cel mai autentic și mai nobil al cuvîntului — îl situează pe Miron Radu Paraschivescu în constelația poetică a succesiunii lui Walt Whitman. Înzestrat cu capacitatea proiecțiilor hiperbolice, poetul descoperă în gestul simplu, cotidian, în vorba obișnuită și tocită de atîta întrebuințare sau în obiectul comun și de aparență modestă, vastele și perenele semnificații. În *Buna Vestire* (1943) — poem axat pe tema fundamentală a maternității — Miron Radu Paraschivescu scrie la un moment dat, definind orientarea de care vorbeam :

...Fiindcă fiecare din noi purtăm o solie,
avem ceva precis de făcut în lumea asta,
ceva măreț, unic, de-ndeplinit pe lume,
(și chipul cum fiecare din noi zîmbește, privește, se mișcă,
gesturile cele mai neînsemnate în aparență,
tot ce e mai aparte sau mai nebăgat în seamă la fiecare din noi
conține lucrurile cele mai importante și mai esențiale).

Poemul mai amplu *Bună Ziua!* va fi așadar o explorare a multiplelor sensuri ascunse sub crusta banală a acestor cuvinte, „pe care orișicine le spune de zeci de ori pe zi / dar care-s totuși fără pereche în lume“. În consemnarea lirică a fulgurantelor intuiții pe care i le prilejuiește contactul cu viața unanimă, Miron Radu Paraschivescu se înalță la starea de spirit propice pentru rostirea unor *laude*. Aceste laude

(ale maternității, fructelor, pîinii) nu sînt însă asemănătoare celor pe care poetul le-a scris în ultimul deceniu și care vădesc, într-un stil liric dominat de idealul lapidarității, o tendință spre reflexitate și strictețe formală de cristal cizelat. Potrivit cu atmosfera morală sugerată de titlul culegerii — *Declarația patetică* —, poetul se apropie acum de cîteva din marile sale teme permanente, cu vaste exultări, cu mari strigăte jubilative și mărturii ale unei profunde fervori. Concretul e lărgit, dilatat pînă la o relație universală. Mărul devine un simbol cosmic, o expresie sintetică a veșnicelor legi ale firii. Stilistic vorbind, poetul adoptă formele adresării directe, care apar încărcate de o solemnitate imnică:

Iar eu iubesc în tine, măr împlinit,
expresia pură, cristalină, a lucrurilor perenii;
mierea și rotunjimea pămîntului,
lumina soarelui și-a lunii,
sîmburii negri ai nopții,
geometriile universale,
pămîntul însuși, schema și rodul lui.

Și, univers solar, tu gravitezi spre miezul pămîntului,
spre legile veșnice, de rotație și revoluție:
în mîna lui Newton, tu revoluționezi fizica,
în cea a lui Paris, iubirea,
măr dintotdeauna,
rod al fecundației pămîntului și soarelui,
al soarelui cu luna, al zilelor cu nopțile.

Să comparăm acest ton (care e al *adeziunii* și în care atitudinile eului transpar fără echivoc) cu tonul uneia din ulterioarele *laude*, tot a mărului. E

vorba de poezia *Mărul,* din *Laude și alte poeme:* „Privește acest măr: e mai aprins / Decît obrazul tinerei fecioare, / Al cărei braț gingaș ți l-a întins / Ca ramura din pom, fremătătoare. // Sămînța prinsă-n carnea lui adîncă / Îi împlinește calma strălucire, / Cînd el, tăcut, spre lume își aruncă / Acea egală, pașnică privire // A unui astru viu care străbate / Sub semnul unei certe gravitații, / Asemeni mumei tinere ce știe / Că-n arcuirea pîntecului poartă // Durata unui timp ce o să vie / Prin coapsa ei boltită ca o poartă." Se observă, în primul rînd, o *obiectivare* a tonului. Obiectul elogiului, mărul, nu mai e numit cu persoana a doua, a adresării directe. Efuziunea a fost înlocuită cu expresia unei atitudini contemplative. S-a păstrat perspectiva largă, tendința spre stabilirea unor relații cosmice, dar țipătului de entuziasm și desfășurărilor de hiperbole li s-a substituit tonul calmei reflexivități și succesiunea de imagini sobre, de o evocatoare densitate. Impresia estetică diferită cu care întîmpinăm cele două poezii atît de apropiate tematic provine desigur și din faptul că *Mărul* din 1945 e scris în vers liber, pe cînd textul ulterior adoptă forme prozodice stricte, aspirînd spre idealul riguros al unei poetici muzicale. Apoi, se poate afirma că, dacă în primul poem sintaxa lirică are un caracter întrucîtva liber, e mai laxă, în cel de-al doilea, cuvintele se grupează după legi severe și de o secretă precizie, tinzînd spre o condensare aforistică. Avem de-a face așadar cu două tipuri deosebite de a concepe actul poetic și căile sale. Gustul individual își poate manifesta preferința pentru unul sau celălalt, dar o ierarhie valorică obiectivă e greu de stabilit. La Mi-

ron Radu Paraschivescu, cele două atitudini au coexistat o vreme, după ce lirismul profetic cu desfășurări simbolice dominase începuturile poetului. Activitatea sa mai recentă stă sub semnul concentrației lirice și al rigorii formale, vădind asimilarea creatoare a lecției lui Ion Barbu.

Revenind la *Declarația patetică*, trebuie reafirmat că — într-o formulă lirică specifică, tumultuoasă și spectaculară — sînt tratate aici cîteva din marile teme ale poeziei lui Miron Radu Paraschivescu : fraternitatea cu mulțimile, munca și creația, puterea de rodire. Totul se cosmicizează, intră într-o dinamică grandioasă. Dăruirea — valoarea fundamentală în etosul lui M. R. Paraschivescu — e asemănată unei revărsări torențiale *(Cîntecul apelor mari) :* „Prin degetele mele de flautist, subțiri, / trec rîuri mărunte, firave, / și urcă și coboară printre oase, prin carne, / și, iată-le, acum se adună. / Luați seama, / rîurile din mine au pornit / pe drumul lor sigur, de neoprit, / s-au adunat și cresc încruntate ; uneori, uneori, în luminișuri, / se limpezesc și rîurile mele. (...) / Acești armăsari au pornit-o din mine, / sînt rîuri mari care grăbesc spre marele fluviu, / luați seama ! rîurile astea sînt eu, / și-n curînd vor izbucni peste cîmpiile voastre..." Într-o asemenea viziune poetică, pîinea *(Pîinea unanimă)* capătă semnificația unui element primordial, ea păstrînd „acest echilibru / între materie și spirit, / între pămînt și cer, / între muncă și odihnă". Cu „prețul sîngelui", pîinea păstrează „balanța justiției între oameni". Poetul descrie cu voluptate universul fructelor, renunțînd uneori la hiperbola spațială în favoarea unei enumerări revărsate, în care

surprinde bogăţia şi graţia senzuală a determinărilor concrete:

Din primăvară pînă-n gerul iernii,
pomii au stat mereu la datorie;
au îndurat omida, gîndacii, albina, viermii,
melcii băloşi ori cărăbuşii de nichel, fără nici o trufie
şi au primit ciorchinele de grindeni
tot ei, care-au aprins din ele, mai tîrziu,
incendiul rumenului măr,
pleoapele pudrate ale caisei,
pelticele, rotundele alune,
gutuile sugace, mătăsoasele prune,
piersici de catifea cochete,
cerceii cireşelor şirete
sau lungi coliere
de nuci, de vişine şi pere.

În chip simbolic, *Declaraţia patetică* se încheie cu poezia *Maternitate* (1959), ilustrare a ideii triumfului vieţii. E un monolog liric al eternei mame, leagăn primordial al existenţei — marea semnificînd forţa continuităţii cu inepuizabilele ei resurse.

Cîntice ţigăneşti, apărute în 1941, relevă o altă modalitate poetică a lui Miron Radu Paraschivescu, paralelă cu aceea a lirismului unanimist de largă respiraţie din *Declaraţia patetică.* O atare împrejurare este în măsură să contrarieze pe criticul obişnuit să caute la un scriitor acea *qualité maîtresse* de care vorbea Taine. Într-adevăr, nimic din *Declaraţia patetică* nu lasă să se întrevadă, în gravul sau vehementul profet al cîntecelor „pe viaţă şi pe moarte", pe suavul şi dezinvoltul evocator al universului gitan, în melodii de o remarcabilă savoare şi prospeţime folclorică. Plecînd de la Federico Garcia Lorca (mai multe motouri folosesc versuri ale acestuia şi, uneori, poezii întregi, cum ar fi *Nevasta mincinoasă,* recurg la împrumuturi tematice), *Cînticele ţigăneşti* ale Paraschivescu-

lui derivă, în substanța lor cea mai intimă, dintr-o bogată tradiție autohtonă, ale cărei începuturi culte trebuie căutate în opera mereu surprinzătorului Anton Pann, „finul Pepelei". Folclorul mahalalei, al cîntecelor de lume, al baladelor lăutărești, în care circulă nenumărate motive purtătoare a unei peceți „balcanice", a mai fost valorificat în literatura noastră din prima jumătate a secolului al XX-lea, în sensul pitorescului. Matei Caragiale (și el citat în motoul *Cînticelor* de lume), Ion Barbu cu *Isarlîcul* său au construit un adevărat „mit" al balcanismului literar, spațiu hilar și fascinant, proiectat printr-o viziune estetizantă în afara timpului istoric, „la mijloc de rău și bine", cum spunea poetul *Jocului secund.* O asemenea perspectivă asocială a fost abandonată de Miron Radu Paraschivescu. Acesta a vrut să restituie „țigăniei" dimensiunea istorică, insistînd asupra dramei umane, asupra frustrației la care era supusă o populație socotită „paria". *Cînticele țigănești* — comparabile într-o măsură cu *Florile de mucigai* ale lui Arghezi — au așadar o semnificație polemică, reprezintă o curajoasă acuzare implicită a unei întregi orînduiri în care disprețul social și discriminarea rasială fuseseră ridicate la rangul unor principii de stat. La antipodul elogiului estetizant al mahalalei pestrițe, cu aspre parfumuri de maidan, care puteau înfiora nările unor rafinați sastisiți de esențele supradistilate, *Cînticele țigănești* ale lui Miron Radu Paraschivescu — ca și arghezienele *Flori de mucigai* — reprezintă efortul unei conștiințe generoase, receptivă la tot ce e umanitate autentică și demnă sub aparențele declasării și mizeriei morale — de a *reabilita* o categorie desconsiderată și vitregită. Poetul *Cînticelor țigănești* se află, în acest sens, în continuitatea unui bogat filon el etho-

sului romantic, căruia i se datorează literatura marilor reabilitări (vagabondul, ocnaşul, femeia pierdută etc.). Într-un *Cuvînt al editorului,* pus în fruntea ediţiei din 1957 a *Cînticelor ţigăneşti,* poetul însuşi atrăgea atenţia asupra semnificaţiei pe care o acorda poeziilor sale: „Încercam astfel cu prea slabe mijloace să ridic, pe de o parte, un protest şi să semnalez, pe de alta, calităţile unui neam care în anii aceia, la fel cu alte neamuri socotite «paria», era deportat şi ucis în lagărele transnistriene. Poporul ăsta al ţiganilor, care n-a fost pînă-n jumătatea a doua a veacului trecut decît gloată de robi ciocoimii noastre, şi-a împodobit viaţa numai prin cîntece (...). N-am căutat... să adun şi să reproduc aici după o sistemă riguros exactă cînticul sau oraţia populară; am vrut doar să aduc un omagiu sufletului atît de bogat al mahalalei noastre, dintr-a cărei creaţie am şi împrumutat multe subiecte în cărticica de faţă.“ Şi, în spiritul acelei modestii antonpaneşti, Miron Radu Paraschivescu îşi reducea opera la o simplă „tălmăcire“, citîndu-l pe „nepreţuitul nostru înaintaş, maistru şi model: *de la lume adunate şi iarăşi la lume date*“. Ieşite dintr-o astfel de atitudine, *Cînticele ţigăneşti* sînt — în pofida declaraţiilor exprese ale autorului lor — de o certă originalitate, rezultatul aplicării asupra materialului de circulaţie orală a unei inteligenţe artistice coordonatoare de o remarcabilă fineţe. O sentimentalitate frustă, candidă şi spontană, cu melancolii mocnite şi izbucniri violente, se mărturiseşte într-o caldă revărsare muzicală. Registrul poetului, fără a fi larg, cunoaşte alternări subtile de nuanţe. *Romanţa* de început modulează sonuri eminesciene: „De cîte ori pe înserat / În tîrgul mic te-am aşteptat, / Cînd tremurînd că n-o să vii / Umblam pe

străzile pustii ?... // Se însera — şi-n cîte-o poartă / Pica domol o floare moartă, / Ce risipea un stins parfum / De liliac sau de salcîm. // Prin case albe, cu zorele, / Clipea o lampă sub perdele / Şi răsuna un vechi pian / Prin vălul serii, sub castan." Folclorul de mahala, cu sonorităţile lui specifice, se distinge adeseori, deşi tot timpul ai impresia de rotunjire artistică, de stilizare discretă dar eficace. *Cînticul de lampă* are o subtilă pendulare între folclorismul lăutăresc („Lampă cu flacără mică, / doar de tine mi-a fost frică / noaptea pe şoseaua-ntinsă / că nu te-oi vedea aprinsă..."), rafinamentul ingenuu prerafaelit (...„cum stăteai ca o lalea, / ca o lacrimă şi-o stea...") şi accentul argotic „tare" („...în geam la gagica mea !"). Tonul liric lasă să se ghicească clocotul senzual al tînărului atins de flacăra erotică, al cărui sînge bate un puls muzical :

Şi de cum intram în casă,
îţi lăsai geana sfioasă,
prin perdeaua de mireasă ;
ca să nu te uiţi la noi,
să nu-i vezi, cînd o despoi,
coapsa dulce, sînii goi ;

. . . .

Pielea ei, de crin şi lapte,
i-o-nvelea părul cu noapte,
şi tu străluceai senină,
lampă, martor de lumină !

Alteori stilul argotic e mai apăsat, ca în *Rică* („...Îl făceau toţi barbugiu, / dar altul ca el nu ştiu : / ăl mai prima barbugiu / cuţitar, caramangiu, / ca un fante de spatiu...). Se recunoaşte, în unele poezii, un melos tărăgănat şi banal — solicitînd parcă a fi

„zis“ de vocea spartă şi în permanent falset a lăutarului din mahalalele de altădată — ca în *Hanny* („El îi oferă braţul său, / Dar ea-i răspunse: «Domnul meu, / N-am trebuinţă»“). O ureche muzicală excelentă şi un instinct artistic sigur îl feresc pe Miron Radu Paraschivescu să cadă vreodată în vulgaritate sau să supere prin stridenţă, remarcabilă fiind tocmai fineţea şi graţia consumată a acestor evocări poetice. Graţie care nu anulează impresia de vitalitate aspră, de naturaleţă şi forţă, care se degajă din ele.

Deşi ocult, topit în simboluri difuze, sensul protestatar al *Cînticelor ţigăneşti* se comunică fără echivocuri. „Raiul beteag“ al ţigăniei e ameninţat şi mereu sfîrtecat de jandarmii, care reprezintă o orînduire crudă şi apăsătoare. În memorabilul *Cîntic de fată neagră*, e reconstituit episodul halucinant al morţii unui călăreţ rănit de jandarmi şi urmărit de aceştia. Ajuns în faţa unui bordei, muribundul imploră adăpost, cere o cergă în care să se învelească sau un pat ca să moară în linişte. Răspunsul pe care-l primeşte subliniază condiţia mizeră a celui solicitat: — „Văz că pe cămaşa albă / ţi-a-nflorit la gît o salbă / de trandafiri stacojii, / de mă mir cum te mai ţii; // şi sîngele te-a încins / cu un brîu roşu aprins. / Dar nici eu nu mai sînt eu, / nici bordeiul nu-i al meu.“ În continuare, rugămintea rănitului de a fi lăsat să moară între crengile unui arbore e de un puternic efect poetic:

„— Lasă-mă, dar, să mă sui
măcar la tine-n gutui;
lasă-mă, pînă nu mor,
să-i urc verdele pridvor,
pînă-n vîrfu-ntins spre lună,
s-auz gîrla cum răsună!“

Suiră cei doi cumetri
pînă sus, pe prispa vetrii,
unu lasă-n urmă sînge,
altul lacrimi, fiindcă plînge.

Acest cîntic de moarte reia, cu mereu sporită sugestivitate, refrenul :

Drag mi-a fost de cînd mă știu
roșu-aprins și stacojiu,
luntrea roșie pe unde,
calul roib suind la munte.

E cert că poetul folosește — și nu numai aici — o simbolistică a culorilor în care semnificațiile fundamentale le concentrează, cum arăta Paul Georgescu odată, *negrul* și *roșul*. În cînticul citat, roșul mîniei și al revoltei plutește ca o amenințare :

Mi-a fost drag de cînd mă știu
roșu stins și roșu viu,
vinul tare, rubiniu,
vînt roșu, pom stacojiu.

Negrul, care de multe ori e o culoare neutră, cu valoare pur plastică, dobîndește și el un sens moral cînd e asociat brutalilor poterași, de pildă, simbolizînd acum ferocitatea și moartea :

Negre sînt toate pe ei :
flinta scurtă, caii zmei,
sufletul și ochiul strîmb,
cizma naltă în carîmb,
capul împietrit, de plumb.

Şi cum vin pe drumul mare,
cu inima-n cingătoare,
răsuciţi, iscoditori,
lasă-n urma lor fiori
şi presară groaza neagră
peste noaptea mută-ntreagă.

(Cîntic de poteraşi)

Tema principală a *Cînticelor ţigăneşti* rămîne însă erosul. Lumea frustă a mahalalei rezervă mari intensităţi pentru trăirea dragostei, şi tocmai surprinzînd poetic diversitatea de nuanţe pe care o cunoaşte acest sentiment la eroii săi Miron Radu Paraschivescu izbuteşte să realizeze acea *reabilitare* de care vorbeam mai înainte. Dar fără să sacrifice nimic unui idilism desuet, unei viziuni romanţioase, cu exaltări sentimentaloide. De aici, poate, însemnătatea unui filon de umor popular în *Cînticele ţigăneşti,* de aici speciala atmosferă de ironie poetică, menită a sublinia forţa şi naturaleţea sentimentului erotic. Eroul liric al *Cînticelor* este aşadar tînărul robust şi viril, de o sănătoasă candoare (care presupune şi posibilitatea autoironiei), de o senzualitate aspră şi totodată delicată, în care trebuie descifrată o inepuizabilă dragoste de viaţă. Tulburarea erotică e violentă („boala de iubit"), dar fără complicaţii metafizice, fără idealizări nebune. De aceea, expresia dragostei e directă, fie că ia forma lamentaţiei *(Cîntic de dor şi of),* nu lipsită de o secretă undă de umor vindicativ, fie că ia forma beţiei senzuale (ca în *Nevasta mincinoasă),* prilejuitoare de memorabile metafore ca : ...„şi treceau prin ea fiori, / ca miresmele prin flori" ; sau „Şoldurile ei, prin deşte, / îmi scăpau să zici că-i peşte ; / şolduri mici, de fată mare, / cînd de foc, cînd de răcoare."

Dintre factorii constitutivi ai lirismului *Cînticelor țigănești*, trebuie menționat și acela al fantasticului, sursă de efecte sugestive remarcabile. Miron Radu Paraschivescu — pe linia lui Lorca mai ales, dar și pe aceea a lui Ion Barbu din *Domnișoara Hus* — folosește cu o artă sigură elemente de folclor magic, superstiții etc. Ca în *Romance de la luna* a poetului spaniol (prezentînd înrudiri tematice și cu faimosul *Crai ai ielelor* de Goethe), băiatul fascinat de o lună cu atribute vampirice moare, bocit de țigani, în *Cînticul de lună. Viana* a fost vestită de o cucuvea, pasăre de rău augur, „că bărbatul n-o mai vrea / și s-a hotărît s-o vînză / pe-o snamie de balcîză". Predicțiunile optimiste ale cărturăresei n-o pot consola, și, nebună, țiganca îndrăgostită începe un dans frenetic sub bolta nocturnă, proiectat în dimensiuni fantastice: „Plimbă-n pînza nopții, rară, / sînii ei de jar și ceară, / se înalță, se coboară, / undă limpezită-n seară, / fum și pasăre ce zboară, / se cufundă-n noaptea-ntreagă, / albă umbră-n umbra neagră, / și se pierde-n depărtare, / umbră mică-n umbră mare; // frînge-n legănatu-i joc / subțirelul ei mijloc; / fără cîntic, fără strună, / sub încremenita lună, / Viana joacă nebună: / o grădină în furtună". Și-n mai înainte citatul *Cîntic de fată neagră*, elementul halucinatoriu joacă un rol important: lumea *Cînticelor țigănești* cunoaște, așadar, alături de dimensiunea pitorescului, a umorului colorat, și pe aceea a marilor despletiri fantastice, surse de largi metafore sugestive.

Anii socialismului au fost întîmpinați de Miron Radu Paraschivescu, poet profund legat de aspirațiile maselor, cu mărturia participării sale entuziaste la edificarea noii societăți. *Cîntarea României*, din 1951, e un amplu poem al istoriei țării în care retrăiește,

în panorame succesive, trecutul de asuprire şi eroică răzvrătire a poporului, şi în care se înfăţişează, totodată, înfăptuirea secularului său vis de libertate prin victoria revoluţiei socialiste. Poetul evocă în versuri de o varietate prozodică remarcabilă imagini ale împotrivirii spontane şi dîrze a haiducilor faţă de boieri şi de „ciocoii" odioşi, imagini ale răscoalei lui Horia, Cloşca şi Crişan, ale răscoalei pandurilor lui Tudor din Vladimiri, ale revoluţiei de la 1848 (mai fugitive), şi, foarte pe larg, ale însîngeratului an 1907. *Cîntul al doilea* reconstituie tabloul patetic al luptelor din perioada interbelică, culminînd cu biruinţa de la 23 august 1944 (...„Atunci, în August douăzeci şi trei, / Cînd toamna am schimbat-o-n primăvară"). Poemul se încheie apoteotic, cu partea intitulată *Drumul mare,* imn înălţat României socialiste, eliberată de exploatare şi stăpînă pe viitorul ei.

Un suflu generos străbate această epopee lirică, un intens patriotism care a fost pe bună dreptate asociat spiritului vizionar al paşoptiştilor (de la Alecu Russo la Bolliac, Alexandrescu, Vasile Alecsandri ş.a.). „Ceva din entuziasmul grandios — observă Radu Popescu în prefaţa la ediţia din «Biblioteca pentru toţi» a *Poeziilor* lui M. R. Paraschivescu —, din vizionarismul de ctitori de ţară şi de lume nouă, care au caracterizat toate manifestările marilor paşoptişti, reizbucneşte în poemul lui Miron Radu Paraschivescu, dîndu-i un accent şi o atmosferă fermecător desuete, dar captivante, care însă ar rămîne desuete dacă poetul nu ar valorifica filonul pentru a înălţa sentimentul pe o treaptă superioară, treapta patriotismului socialist." Ecourile paşoptiste se pot verifica şi în plan stilistic, în construcţia unor imagini, în unele forme prozodice, în frecventa folosire a tiparelor folclo-

rice etc. Cîteodată M. R. Paraschivescu se lasă contaminat de o limbă cu ușor parfum arhaic, scriind cu grațioasă stîngăcie, în tonul lui Alecsandri: „Prin cel lan bălan, un trufaș cosaș, / Mijlocul subțire avîntă ca-n horă, / Arcuindu-și coasa prin lan lucitoare / Și adună brațul, scurt, a-mbrățișare" etc. Cu fragmente de reală inspirație și de ținută artistică, poemul rămîne totuși prea inegal, cu reluări inutile, cu momente de un retorism exterior, cu multe facilități care nu-și află scuză în pastișa folclorică practicată la tot pasul, în *Cîntul întîi* mai ales.

În 1956 apar *Laudele*, republicate în 1958, cu adausuri, sub titlul de *Laude și alte poeme*, titlu sub care figurează și în culegerile antologice, cum ar fi cea de *Poezii* (în colecția „Cele mai frumoase poezii", 1961, sau cea din „Biblioteca pentru toți", nr. 190/1963). *Laudele* sînt, în chipul cel mai direct și elocvent, o definire a nucleului esențial din care, ca niște calme unde concentrice, pornesc desfășurările lirice ale poetului matur, rămas pe planul sensibilității de o surprinzătoare frăgezime receptivă. (Un fapt curios, autorul a ținut să precizeze într-o notă din *Contemporanul*, prilejuită de un articol asupra poeziei sale, că *Laude* e un titlu împrumutat, și anume de la scriitorul spaniol Joan Maragall, la fel ca și *Cîntice țigănești*, sugerat de *Romancero Gitan* al lui Lorca!) Deși *Laudele* presupun o dispoziție spirituală expansivă, Miron Radu Paraschivescu recurge cel mai adesea, cum s-a mai arătat, la o formulă poetică al cărei ideal în ordinea expresiei îl constituie concentrarea, extrema lapidaritate translucidă. Tonul e al unei oficieri liniștite, stăpînită în gesturile lirice evocatoare ale afectivității, obiectivată deci. Un astfel de „com-

portament“ se potriveşte de minune structurii intime a însuşi poetului, de o sensibilitate vibrantă în fața marilor probleme umane care se integrează sferei inepuizabile, eterne a naturii : femeia (în ipostaza maternității de cele mai multe ori), dăruirea în folosul speței, efortul uman proiectat într-un anonimat sublim *(Semănătorul)*. Motivul rodniciei e dintre cele mai frecvente, împletind simboluri care ilustrează forța de perpetuare a celor două mari regnuri ale vieții. Roadele bogate, revărsatul belşug autumnal îşi asociază aşadar ideea maternității, ca-n splendidul sonet intitulat *Toamna :*

Grădina e-acum o cireadă
Lăuză, cu ugere pline :
Dogorile n-au să-i mai cadă
În creştet : nici, roiuri, albine.

Îşi umple cu dulci fructe poala
O fată, sub crăngile joase,
Din care, o clipă, beteala
Fugarelor plete jucase.

Astfel încărcată, îşi este
Ei însăşi maternă icoană,
Dar tînărul piept dă de veste

Că teama ei încă-i departe,
Iar rodul grădinii emană
Doar taina de care-o desparte.

În *Laude*, motivul rodirii are, simbolic vorbind, semnificația unei împliniri care nu trebuie disociată de întregul climat stenic, larg optimist, al epocii contemporane. *(Pro pace, Totuşi, Octombrie, Recoltă* etc.) În chip firesc, gîndul poetului *Laudelor* se

îndreaptă spre forța istorică datorită căreia a fost posibilă, printr-o luptă aspră, de o lucidă tenacitate, înflorirea contemporană a României : Partidul. Scrise cu prilejul celei de-a treizecea aniversări a înființării Partidului Comunist din România, cele *Cinci toasturi de ziua Partidului* se înscriu printre cele mai izbutite poezii animate de patos politic din întreaga noastră lirică nouă. Virtuțile concentratei limpezimi la care a ajuns arta poetului sînt strălucit reprezentate, de pildă, în cel dintîi dintre *Toasturi, Paharul*, construit pe subtila dialectică a rememomării și a aspirației vizionare :

Cînd ridicăm paharul plin,
În cinstea marei sărbători,
Prin unda lui străbat lumini,
Ca raza soarelui prin nori.

Și dacă dintre anii grei
Alegi ce-a fost de ce-i acum,
Lumina strălucind în ei
E tot ce-n noi a fost mai bun.

Trecutul și viitorul se întrepătrund în clipa festivă a prezentului, și cristalul paharului devine un simbol al certitudinii cucerite prin luptă. E o laudă a energiei comuniste, în versuri de o severă simplitate :

De anii cei trecuți e bine
În astă zi să se-amintim,
Cînd ard în inimile pline
De zvonul celor care vin

Fiorul limpede-l păstrează,
Din vechea luptă, așadar,
Să fii, cînd te pătrunde-o rază,
Strălucitorul ei pahar

Carte a deplinei maturități și a plenitudinii interioare, *Laude și alte poeme* aduce mărturie, alături de a seninei împliniri, a unor momente de patetism interior reținut, care dau poeziei lui Miron Radu Paraschivescu o dimensiune de special dramatism, exprimat în forme clasice. Ascunsă sub imagini de o riguroasă construcție cu volute bogate, sub fine decantări muzicale, pierzînd deci în extensiunea observabilă direct, zbaterea intimă capătă nebănuite adîncimi. O astfel de împrejurare intervine mai ales în poeziile pe temă erotică. Un timbru grav, al unei conștiințe rănite de sentimentul ireversibilității timpului interior, se descifrează, de pildă, în *Stanțe de dragoste*: „Dacă prin anii sumbri care-mi izbiră nava, / Am plîns și am trecut, / Și din iubirea dulce rămase doar otrava / Coclită ca un scut, // Și dacă tot mă apăr, cînd nici o grea durere / Nu-mi fuse de ajuns, // Cînd orice amăgire mă spintecă și piere / În pieptul nepătruns, // Așa cum pe-o cetate se-naltă doar ruine / Pe care cresc bureți, // Anume grămădite, să apere mai bine / Tot ce-a rămas de preț, // Nu-i asta chiar dovada că e într-una trează / Secunda de atunci, // Precum un iute fulger prin nopți mai luminează / Grădinile adînci." Ireversibilitate care — și aici trebuie văzut sensul patetic al versurilor — nu contrazice ideea de continuitate, de statornicie în mijlocul devastărilor produse de timp. Imaginile acestei poezii se axează pe un simbol — latent — al *luptei*. Revin mereu, cu o secretă sarcină sugestivă, termeni legați direct sau indirect de reprezentările cu care se însoțește noțiunea de luptă: iubirea a trecut într-o otravă „coclită ca un *scut*", eroul liric se „*apără*", amăgiri îi „*spintecă*" pieptul, sînt evocate metaforic „*ruinele*" unei „*cetăți*" care au funcția de a

„apăra“ ce *„a rămas de preț“*. Totul converge spre a comunica sensul unei rezistențe, al unei defesive în fața unei oculte, lente și încăpățînate agresiuni : aceea a Timpului. Cine cîștigă această luptă ? Într-un sens exterior, timpul — căci scutul cocleşte, cetatea cade în ruină... Dar ruinele apără și ele, ceva mai de preț, comorile tăinuite în străfunduri. Pe plan interior, conștiința umană învinge, prin durabilitate, secunda supremă a dragostei brăzdează memoria ca un fulger, mereu și mereu *„trează“*. E o victorie dureroasă, pentru că pierderile pe care le presupune sînt mari, dar nu lipsită, așa cum și-o reprezintă poetul, de o undă de optimism, pornită din sentimentul că valorile specific umane sînt și rămîn inalienabile în esența lor.

O confesiune cu accente patetice este și *Ca printre mari prăpăstii*. Poetul trăiește într-un climat al furtunilor, cutreieră amețitoare spații abisale, ca un erou romantic al cunoașterii. Poemul este, de fapt, un imn înălțat statorniciei femeii iubite, care veghează zborul „prin vitregi depărtări“ al bărbatului și-i apare acestuia ca un „reazim sigur“, ca o „nădejde tutelară“ :

...Tu știi, în așteptare, ca printre mari prăpăstii,
Întoarcerea tîrzie, cu praful pe sandale,
Sau poate chiar căderea ca piatra unei praștii
Pe care mîna ta o va culege moale.

Cînd, ostenit, la tine, pe coapsa ta domoală,
Șuvițe destrămate pe frunte-o să-mi împrăștii,
Și-mi vei culege-n palme privirile de smoală,
Tu, fragedă ferigă crescută-ntre prăpăstii.

Poezia dezbaterilor interioare își găsește un specific orizont etic la Miron Radu Paraschivescu, orizont care

are puritatea şi adîncimea certitudinii. Ne gîndim la poezii, străbătute şi ele de fiorul dramatic de care vorbeam, cum ar fi *Drum în pădure* sau lapidara *Aere perenius*, atribuind faimosului motiv horaţian nu obişnuitul sens *estetic*, ci unul etic :

Ca prin oglinzile de apă,
Dintr-un obraz iubit, ades,
Privirii mele simt că-i scapă
Un nestatornic înţeles.

Minciuna, ura, sila poate
De-al lor taifas, ce-n taină scurmă.
Pe mîndrul frunţii arc se zbate
Să lase prihănită urmă.

Sumbre trufii sau rîvne hîde,
Ce mă pîndiţi în clipe grele,
Sub voi statornic ştiu că rîde
Curatul os al frunţii mele.

Fără a fi, poate, ultima (căci Miron Radu Paraschivescu este capabil de reînnoiri derutante), modalitatea din *Laude şi alte poeme* apare, sub raportul izbutirilor artistice pe care i le permite poetului în coordonatele ei, cea mai fecundă. Numărul poeziilor antologice din *Laude* este mare. Fie că e vorba de cunoscuta *Laudă tomatei* (în care trebuie descifrată o replică dată *Oului dogmatic* al lui Ion Barbu), fie de *Mărul, Haos şi precizie, Ploaie de vară, De toamnă, Nud la plajă, Suvenir, Unei flori, Zăpezi, Pe un album, Mangalia* etc., se poate afirma că — în ciuda unei mari varietăţi de idei poetice — un flux liric unitar se mărturiseşte în ele, o viziune solidară şi organică. Ar fi greşit însă ca imaginea asupra personalităţii

lui Miron Radu Paraschivescu să fie plasată exclusiv sub semnul *Laudelor*. Ne aflăm de fapt în fața unui caz rar de polivalență artistică. Poetul *Declarației patetice* coexistă cu acela al *Cînticelor țigănești* și, mai tîrziu, cu acela al *Laudelor*. Pare-se că modalitatea *Cînticelor* ar fi fost, cronologic vorbind, depășită în biografia creatoare a poetului (deși, în 1963, într-o pagină de poezie din *Gazeta literară*, a mai fost publicat un *Cîntic țigănesc!*). Ceea ce a tipărit în presă M. R. Paraschivescu în decursul ultimilor ani dovedește aceeași polivalență de care vorbeam. Din filonul *Declarației* s-a desprins unul nou, al lirismului cotidian. Un ciclu mai amplu, publicat în *Viața romînească* (nr. 6/1961), vădește o astfel de tendință *(Dimineața, Fotografie, Telefon)*, care păstrează forma versului alb, stilul enumerativ aparent „prozaic“ din *Declarația patetică*, lexicul obișnuit, cu multe neologisme „anticalofile“, eliminînd însă tonul sacerdotal și marile proiecții hiperbolice, făcînd din patetismul exterior o dimensiune interioară *(Dimineața)*. În unele versuri de aci *(Narcis)*, ca și în altele apărute între 1962—1964 în *Gazeta literară*, sau aiurea, poetul pare a relua, cu mijloace proprii, experiența lirică a lui G. Ungaretti, din care, de altfel, a și tradus *(Giuseppe Ungaretti*, în colecția „Cele mai frumoase poezii“, în românește de Miron Radu Paraschivescu și Alexandru Balaci, Editura tineretului, 1963). Dominantă rămîne însă, în activitatea din ultima perioadă, modalitatea lapidară și dens muzicală din *Laude*. Dacă din punct de vedere cronologic se pot constata, alături de paralelisme, preferințe mai marcate în direcția unei formule poetice sau alteia, corespunzătoare unor epoci de creație diferite, în planul propriu-zis artistic e greu să spui

care dintre ele este definitorie pentru personalitatea acestui poet. Intensitatea creatoare e aceeaşi, şi originală, în toate orientările amintite, deşi ele sînt uneori atît de deosebite. Ceva rămîne totuşi comun între ipostazele pe care i le face accesibile lui Miron Radu Paraschivescu talentul său polivalent : o fervoare pentru obiect, pentru concret, pentru ceea ce aparţine sferei vieţii unanime, străbătută de sevele primordiale, *o pasiune pentru imediat,* tangibil şi contingent, însoţită de un orgolios refuz al transcendentului. Diversificîndu-se neaşteptat în domeniul expresiei, personalitatea lui Miron Radu Paraschivescu vădeşte — şi nici nu s-ar putea altfel la un poet de valoarea lui — o adîncă unitate a atitudinii. În *Declaraţia patetică,* în *Cîntice ţigăneşti,* în *Laude şi alte poeme,* în versurile mai noi, se exprimă un acelaşi fond sufletesc, cu marile lui constante : generozitatea (care implică obiectivarea, fie în sensul unui antiindividualism polemic, fie în acela al calmei laude a vieţii în ce are ea general, permanent, metaindividual), cult al energiei umane, tendinţă de integrare în grandioasa dinamică a naturii, care la Miron Radu Paraschivescu n-are nimic opus civilizaţiei, creaţiei omului. Mişcarea fundamentală a poeziei lui este aşadar aceea de deschidere şi revărsare a eului în afară. Poetul se identifică simbolicului *Semănător :*

...Belşug din sine lumii trage cu forţa calmă, hotărîtă,
A marelui risipitor ce-şi dă sămînţa nevăzută,
Spre ample veşnicii deschise, sfîrşindu-se biruitor.

MIHAI BENIUC, POET REFLEXIV

1. «MATERIA ŞI VISELE»

Se constată în ultimele volume ale lui Mihai Beniuc o tendinţă tot mai accentuată de a explora zonele dense ale meditaţiei. Interesul estetic al acestei orientări constă în faptul că, pe un teren nou, solicitată de probleme noi, personalitatea lui Beniuc îşi revelă, cu reîmprospătată forţă, coordonatele specifice : filozofînd, poetul nu se îndepărtează de intensitatea euforiilor telurice, nu ocoleşte marile exclamaţii, nici patosul violent, care e pus îndeobşte în contrast cu glacialitatea cugetării :

Materie, cu tine de-o făptură
Sînt fiul tău, tu, mama mea, Natură,
Şi dacă mînc şi nu mă las mîncat
E că ţi-am supt din sînul înfocat
Acea vigoare ce atomi despică
Şi-n chip de foc şi raze se ridică,
Ducînd tot mai departe prin mişcare
Învîlvorata-ţi tainică chemare.
Ştiu calma-ţi vitregie fără scrupul,
Călcînd în drum şi sufletul şi trupul
Acelora ce ţi-au căzut sub roţi
(Şi vor cădea cu anii, poate, toţi).

Dar eu mai știu ce tu nu bănuiești:
De ce-s în stare fiii pămîntești.
Punți arcuind, ei trec, gonind, *Abisul!*
Ei au cumplitul har într-înșii: *Visul!*
Nu divagăm! Pe supla lui aripă
Te cercetăm clipă de clipă,
Și din visări, erori, îndemn, unelte,
Am chibzuit acele păsări zvelte
Ce-adună ghem distanța dintre astre...

(Materia și visele)

Regăsim, în acest volum, dimensiuni ale universului liric al lui Beniuc care ne-au devenit familiare: acea virilitate aspră, directă, acea mînie fecundă, acea forță polemică (nu numai în planul ideilor, dar și în al expresiei, care, lapidară și frustă, implică respingerea unei prejudecăți a stilului „elevat", a suavelor leșinuri „calofile").

O vitalitate programatică, o participare afectivă dusă pînă la contopirea metaforică a subiectului în obiect fac din Mihai Beniuc (această coordonată a personalității sale a fost oarecum neglijată) un poet al metamorfozelor: eul său se confundă liric cu fenomene de o diversitate care poate părea derutantă. Identificarea a două realități distincte, pe baza anumitor trăsături comune (manualele de teoria literaturii spun: o comparație subînțeleasă) e procedeul de construcție a metaforei, în general. La Mihai Beniuc, sînt frecvente, și definitorii pentru tipul său artistic, metaforele de un fel special: însuși eul liric devine unul din termenii identificați. „Sînt măr de lîngă drum și fără gard", sună versul cu care se deschide un foarte cunoscut poem mai vechi al lui Mihai Beniuc. Dezvoltarea, potențarea acestei metafore-simbol constituie substanța lui lirică. În volumul

discutat aflăm, cu nuanțe noi și semnificative, aceeași ipostază a eului liric. Într-o meditație asupra viitorului (*Timpul care vine*), se mărturisește un sentiment de solidaritate cu întregul efort, pe scară istorică, al umanității, pentru progres, pentru înălțarea spre o lume a demnității. Există, în acest poem, totodată, expresia patetică, foarte autentică, a incapacității de a percepe, cu acea precizie a trăitului, viitorul sublim al Comunei, profilul interior al oamenilor care o vor popula. Eul liric poate mai ușor reface, prin *identificare*, ciclul unei lumi arhaice. Opoziția are o reală forță lirică :

Mă simt ca troglodítu-ntr-o cavernă,
Sculptez în os ori modelez din lut
Zeițe pîntecoase, rinoceri,
Ori zugrăvesc bizoni și cai sălbateci
Pe bolta grotei mîzgălită toată
De-naintașii mei, tot visători
Ca mine și ca cei de-un leat cu mine...
Dar n-am puterea să străbat în vis
Hotarul dintre mine și-un Da Vinci
Din viitor, maestru al Comunei.
Cu meșteșug fac un topor de piatră,
Dar nu-mi închipui astronava-n zbor.

Reflecția asupra timpului, conștiința istoriei (în care eul liric, prin generoasă participare, își pierde limitele individuale, se „obiectivează"), capătă, în traspunerea poetică, accente foarte originale. Succesivele metamorfoze ale eului compun viziuni unitare, pregnante, ca în aceste versuri din *Chilim* :

Sînt ca un țărm cu scoici și cu fosile,
Un incunabul cu uitate file,
Un cimitir cu pietre funerare,
Cu nume-n limbi străine fiecare,
Sînt bocetul amestecat prin vînt,

Cînd pe sicriu cresc bulgării, mormînt,
Sînt vraiştea de cioburi ce-a rămas
Pe unde oamenii străvechi au mas,
Sînt peştera mînjită cu icoane
Din fauna întîielor lighioane
Ce crîncenii străbuni le doborîră...

Puterea eului liric de a se identifica nu indică, aşa cum s-ar putea crede la un examen superficial, o tendinţă spre subiectivism. Dimpotrivă. Drumul nu este de la obiect la subiect (acesta din urmă reducînd totul la dimensiunile lui), ci de la subiect la obiect, în sensul cunoaşterii şi al dăruirii. Confundîndu-se cu natura, eul liric şi-a transformat structura, şi, de fapt, cum se sugerează şi în titlul poemului, *Natura vorbeşte* :

Sînt leagănul pruncie tale
Şi urna ceasului de jale,
Al ultimului ce rămîne
Cînd ai trecut din azi în mîne.
Fii zborul ridicat din humă,
Făclia fii ce se consumă,
Fii cînt şi-avînt pînă la capăt...

Solicitat de mari întrebări filozofice, confruntîndu-şi „visele“ cu „materia“ veşnică şi fecundă, eul liric devine o sinteză a omenescului, în ceea ce are acesta creator şi activ :

Am sîngele sărat ca unda mării,
În ochi aprinsă mi-e lumina zării,
Cu ţărna-s nendoielnic de-o fiinţă,
Iar gingaşul ţesut, zis conştiinţă,
Răsfrînt din preajmă şi din depărtare
Cu tot ce-a fost şi este şi mai are
Să fie, mă aşază-n univers,
Stea fără nume, ce numeşte-n vers
Cu sunet nenumitele...

(Materia şi visele)

Exprimarea unui sentiment dureros, cum era acela al izolării, în vechea lume a exploatării şi nedreptăţii, poate duce (ca în poemul *Mărturisire în zori)* la o adevărată cascadă de identificări metaforice:

Eram un cuib căzut de sus, din turlă,
O luntre depărtîndu-se de mal,
Împinsă fără voia ei de val.
Un pui de ciută-n crîng, pe cînd detună
Din umbră puşti şi cerbii fug subt lună.
O ţiglă smulsă din acoperiş,
Un brad peste-o prăpastie pieziş,
Un ţipăt sugrumat, o creangă frîntă,
Un horn pustiu, prin care vîntul cîntă...

Fireşte, se pot întîlni şi la alţi poeţi metafore în care eul liric să fie unul din termenii „comparaţiei subînţelese". La Mihai Beniuc e vorba însă nu atît de o tehnică (legitimă în artă atîta vreme cît nu se exercită în gol), cît de afirmarea, pe această cale, a unei anume structuri de artist, cum arătam şi mai sus. Am mai cita, drept exemplu, şi frumoasa poezie intitulată *Grizzly*, în care singura reprezentare imagistică — comunicînd, simbolic, un elogiu al neobositei energii — provine tot dintr-o identificare a eului liric:

Ca un grizzly bătrîn,
Trec prin păduri seculare,
În urmă-mi pe arbori rămîn,
Înfipte, semne de gheare.

Pe-aicea eu am trecut —
Tu, care vii după mine,
Tot ceea ce e de făcut
Să faci mai temeinic, mai bine.

Cînd gheara lovește mai sus,
A ta, decît gheara mea veche,
Atunci liniștit și apus
Eu dorm pe-o ureche.

Dar dacă mai jos ai să zgîrii,
Cu gheara ta moale pe scoarță,
Atunci și din moarte eu mîrii
Și-s gata de harță.

Sentimentul puternic al *eului*, capabil de atît de diverse metamorfoze și identificări lirice, face ca personalitatea poetului, „magmatică", să irumpă și în zonele de obicei calme și cristaline ale meditației, aducînd cu ea dramatice învolburări sau, alteori — cum arătam mai sus — euforiile vitale ale celui care stă mereu în contact cu valorile „pămîntești".

Romanticului tumultuos și aspru care e Mihai Beniuc nu-i sînt refuzate însă — pe una din direcțiile semnificative ale ultimelor sale volume — spațiile mai senine. Melancolia toamnelor bogate — simbol clasic al începutului bătrîneții în ciclul vîrstelor omenești — străbate unele poeme. *Înaintea iernii* comunică acest sentiment :

E timpul meu, tomnatecul, finalul.
Îmi voi lega de o tulpină calul,
La marginea pădurii-ntunecoase,
Și-o să mă pierd în cîmpul ce miroase
A triste flori tîrzii, a fragi răscoapte,
A buruieni brumate peste noapte.

Tristețea autumnală are însă nuanțe luminoase („Cu zile ca șopîrlele la soare, / Cu nopți catifelate, sclipitoare") și se transfigurează într-o percepție a rod-

niciei (a strugurilor „ce-au adunat puterea / Şi mierea din ţărînă-n boabe grase“). Acest sens al fecundităţii are, în volum, o extindere care permite o interpretare de un ordin mai general. E vorba, de fapt, de o intuiţie a neîncetatei creaţii în natură, care se reproduce, pe un alt plan, şi în om. Poetul se referă, o dată, în termeni metaforici, la „trunchiul grasei şi veşnicei materii“, ca la o sumă a potenţialităţilor realizate. Această fecunditate e una din virtuţile primordiale şi ale cuvîntului poetic. Citām o strofă din *Stafia* :

Căci a premers cuvîntul şi liniei şi formei,
Crescut pe trunchiul grasei şi veşnicei materii,
Şi-a-nviorat genunea fiinţei, a enormei
Nemărginiri, şi puse să joace o stafie
Pe unde-ai bucuriei copii şi ai durerii
Apar şi trec, şi tu eşti stafia, poezie !

O anume nostalgie limpede (care nu e a slăbiciunii, ci a forţei mature, a echilibrului) străbate şi unele poeme de dragoste (Ciclul *Tufan de trandafiri*). O iubire trecută apare ca o *Atlantidă scufundată* : „Cu trepte şi statui distruse, / Cu-atîtea lungi plimbări ce nu se / Rentorc, ci-n apele uitării, / Ce-s tari ca sărurile mării, / Se rod încet şi-n amintire / Abia mai am de ele ştire...“ Finalul poemului propune însă o soluţie activă, implicînd respingerea retrospectivelor melancolii :

Visînd aşa, domol mă primblu,
Şi-o voce-mi spune că-i mai simplu
Să-ncepi o dragoste chiar mîne
Decît să-nvii iubiri bătrîne.

(Visînd aşa)

Unitar în ansamblu, volumul lui Mihai Beniuc prezintă totuşi şi unele fisuri. Sînt poezii (ca *Scoica, Gîndeşte-te, Fă gestul*) care suferă de o diluţie a substanţei lirice, de un supărător convenţionalism. Cîteodată, reflecţia nu depăşeşte locul comun :

Vezi floarea sus pe stîncă şi-n faţa stîncii hăul ?
Gîndeşte-te ce-i viaţa de nu e zbor spre ţel ?
De vrei să fii viaţă, învinge-n cale greul, —
Altminteri, pîn'la urmă, o să te-nvingă el

(alternativă uşor de prevăzut). Unele poezii bune, de reală forţă, conţin versuri sau chiar întregi strofe plate, care le diminuează valoarea. *Duhul bătăliilor* intră în această categorie. Alături de imagini sugestive, plastice, întîlnim altele dezarmant de banale : „E bucuros de viaţa nouă care / Le-asigură la oameni de mîncare / Şi-i face să horească-n loc de-a geme — / Căci nu aşa era în altă vreme". Uneori, stilul exclamativ — care exprimă o caracteristică a temperamentului poetic al autorului — capătă accente exterioare şi facile din pricina utilizării lui abuzive. *Ostaşii căzuţi* se adresează pe un ton excesiv de familiar morţilor, mărturisindu-le : „Cresc ierburi peste noi şi cîţiva pruni, / Şi tare ne-ar plăcea, măi oameni buni, / Cu voi să stăm gustînd din roade coapte". O mai exigentă selecţie a poeziilor incluse în culegere, o atenţie mai mare faţă de detaliu ar fi făcut posibilă evitarea unor asemenea inegalităţi.

2. «CULORILE TOAMNEI»

Pe măsură ce, la opera poetică a lui Mihai Beniuc, se adaugă un nou volum de versuri, se potenţează şi se adîncesc dimensiunile unei creaţii care impresio-

nează prin organicitatea ei. Pe planul artei, personalitatea se definește — într-una din direcțiile esențiale — prin continuitatea în timp și, în acest context, ne apare valabilă reflecția unui scriitor și eseist francez : *„J'appelle vrai ce qui continue"*. Cînd citești o nouă carte de poezie a lui Mihai Beniuc, operația mentală de raportare a sensurilor și tendințelor ei la opera anterioară a poetului e o condiție a receptării estetice, și nu o dată te simți îndemnat să recitești, pentru a-ți preciza o impresie sau alta, versuri din *Cîntecele de pierzanie,* din *Mărul de lîngă drum,* din *Cu un ceas mai devreme* etc. Organicitatea de care vorbeam, poetul însuși nu numai că n-o ignoră, ci o are adesea în vedere, reliefînd-o în mod lucid : liniile directoare ale operei sale sînt întărite prin referirile la etapele importante străbătute anterior, la simbolurile definitorii (ca, de pildă, simbolul generozității, din *Mărul de lîngă drum,* reamintit în poezia *Climat*) :

Nu, n-am zidit morminte-piramide,
Nici monștri n-am cioplit eu infernali —
Am orhidee, lotuși, papagali,
Iar măr mai dulce nu-i la Hesperide
Ca mărul meu vestit de lîngă drum,
Cu flori, cu fructe, pururea și-acum.

Discutînd *Materia și visele,* relevam capacitatea de *identificare* a eului poetic la Beniuc. Frecvența metaforelor în care eul poetic însuși intră ca factor component, cu sugestia deplinei sale aderențe la concret, a unei avidități chiar față de concret (dorință de apropriere lirică a realității), traduce în ordinea artistică una din constantele importante ale poeziei lui Beniuc : tensiunea participării. Detectate la nivelul mijloace-

lor de expresie (operaţia ar putea fi reluată şi în discutarea *Culorilor toamnei*), formele identificării lirice, ale participării, trebuie considerate şi în altele din implicaţiile lor. S-a vorbit mult despre dialogul cu timpul în poezia lui Beniuc, făcîndu-se numeroase observaţii interesante, pătrunzătoare. În acest dialog cu timpul (care în ultimele volume capătă un tot mai distinct patos filozofic), poetul realizează cîteva din ipostazele cele mai semnificative ale forţei sale de identificare lirică. Cel care scria mai de mult — cu accente tunătoare: „Eu sînt în secol o necesitate“ nu este un subiectiv anarhic, un solipsist, ci un martor patetic, a cărui conştiinţă individuală, prin incandescenţă participativă, s-a extins pînă la a se suprapune unei conştiinţe istorice obiective. Poezia care încheie volumul *Culorile toamnei*, intitulată *Fragment*, exprimă această idee (întîlnită şi la alţi poeţi, dar, din păcate, tratată adeseori exterior şi banalizată printr-o viziune îngustă, convenţională). Puterea ei evocatoare provine, la Beniuc, din faptul că ea este solidară cu întregul univers al poetului, că se înscrie organic, ca o *parte* într-un *tot* unitar, ireductibil:

Cine a grăit din sîngele meu
Şi a schimbat pietrele-n faguri?
Limba mea-i a omului de rînd,
Cu intonaţii rurale,
Cu durităţi de topor despicînd uscăciunea,
Cu gingăşii mai simple decît chemările
Mierlei în aluniş
Ori brîndușile-n umbra de crîng.
Cine, cine a strigat din sîngele meu,
De s-a-nfiorat întunericul
Şi s-a trezit din somn calea de lapte,
Cu nesfîrşitele ei gloate de aştri?
. . . .

Cine m-a făcut ce sînt
Şi ceea ce încă voi fi ?
Seismografele vii,
Milioanele de inimi umane
Înscriu pe registrul aducerii-aminte
Cutremurele mele subpămîntene.

Pentru ca în final, mărturisindu-se depozitarul „suferinţei milenare“ a celor mulţi, poetul-profet să se regăsească „aprins de vrerea leninistei ere. / Acesta-s eu. / Aceştia sîntem noi.“

Pe coordonata timpului, poezia are pentru Mihai Beniuc două ipostaze fundamentale : *memorie* şi *profeţie*. Cîntecul bărbătesc şi năvalnic al prezentului socialist împleteşte de cele mai multe ori aceste ipostaze, căci el se înalţă pe dărîmăturile trecutului şi contemplă perspectiva vastă a viitorului, a Comunei, spre care navighează *Biruitoarea flotă*. Din ce în ce mai mult, Beniuc simte necesitatea (pentru ca poezia să se desfăşoare amplu, cu impetuozitatea romantică pe care temperamentul eruptiv al artistului o cheamă) a unor puncte de referinţă majore. Acea continuitate internă, realizată în elaborarea operei, îl face pe poet să se considere, pe planul istoriei, ca factor simbolic al continuităţii evolutive a umanităţii prin milenii. Unitatea de timp în versurile mai recente ale lui Beniuc e, destul de frecvent, *mileniul, era*. Identificarea lirică rămîne secretul forţei de sugestie a unei astfel de poezii. O interesantă încrucişare a temelor amintite (poezia ca memorie şi profeţie, într-o viziune am zice filogenetică, al cărei termen final e desăvîrşirea) se constată, de pildă, în *Vrajă* :

Vorbim ca răposate seminţii
Din epoca de piatră ori de-aramă.
În vorbe cîteodată glasuri vii
Aud cum îndărăt prin timp mă cheamă.

Îi văd la focuri cum își frig bizonii,
Ori zugrăvesc pe zidul vechii peșteri
Chip nepătat de-a minții bazaconii,
Și rîd și se-nmulțesc străbunii meșteri.

Răsare în această lume *magul*, poetul : „Tot eu am fost și-atunci, și-acum, poetul, / Cînd mai cumplit, cînd mai duios în vers, / Nestrămutat în crezul că cu-ncetul, / Din hrubă vom porni spre Univers. / Și peste zeci de mii de ani apar / Din nou, cu cine știe ce mesaje. / Dă-mi un pahar de vin, veac proletar, / Căci tu-nțelegi a stihului meu vraje." Coborîrea în memorie e adeseori dificilă, dureroasă. Pentru a descoperi cristalizata „jale milenară", creatorul trebuie să facă un efort cumplit, să sape cu mîinile în rocă dură, însîngerat și sfîșiat. Ne pare deosebit de impresionantă reprezentarea acestei strădanii în sonetul *Strugure roșu* :

Nu te uita că-s așchii mari, subt unghii,
De cremene, și taie pîn' la os,
Că-i roșu stratul, și că-i dureros
Să te ridici, căci ard cumplit rărunchii.

Acolo sînt cristalele-n adînc,
Avar pămîntu-n miezul lui le strînge,
Dar ale noastre-s, jale milenară.

Să nu te sperii cînd le scoți din crîng
De beznă : roșu strugur o să-ți pară —
L-ai înroșit cu propriul tău sînge.

Asemenea mărturii explică îndeajuns de limpede de ce, la Beniuc, opoziția trecut-prezent nu este, ca în cazul atîtor versificatori — unii nu lipsiți de virtuo-

zitate — rezultatul folosirii convenţionale a unei tehnici a antinomiei, ci o opoziţie reală, trăită cu toate fibrele. Figurarea trecutului are fiorul tragic concretizat. Poetul străbate galeriile interioare ale memoriei, în care s-a adunat suferinţa seculară a obidiţilor. Pegasul devine unul din acei cai orbi, din vechile mine :

Aşchii de lumină, bruşi de soare,
Rup din abatajul ce mă doare
Al visării mele aspre, dure ;
Sînt minerul propriilor mine,
Care grămădite zac în mine —
Suferinţa veacurilor sure.

De atît umblat prin galerie
Fiecare colţ al ei mă ştie ! —
Şi Pegasul meu poate că-i orb,
Iar aripa dacă şi-o desface
Cînd ar vrea să zburde şi să joace
Dă de-un zid mai negru ca un corb.

(Pegasul orb)

Memoria poetului e colectivă (facultatea participării, sensibilitatea lui esenţial deschisă fac posibil acest lucru), dar şi individuală. Întreţeserea amintirilor, dialectica timpului subiectiv şi obiectiv, a vieţii individuale şi a socialului dau poeziei lui Beniuc timbrul ei specific, valoarea unei confesiuni şi a unei mărturii. Cel care, larg şi lacom, vrea să înglobeze în veacul său întreaga istorie (de la paleolitic la veacul fuzeelor nucleare) nu pluteşte în spaţii vagi, într-un iluzoriu „absolut", ci este un om al timpului său, cu o biografie însemnată de suferinţă şi de luptă aspră împotriva suferinţei. Tipul uman căruia îi aparţine Beniuc poate fi lesne delimitat făcîndu-se apel la mărturisirile di-

recte conţinute abundent în poezia sa. Stilul său vehement, polemic, e rodul experienţei de viaţă acumulate într-o epocă în care cei mai buni au ales alternativa revoltei, a nesupunerii violente faţă de forţele întunericului, pe atunci dominante. Poetul declară :

Să nu căutaţi etern umanu-n mine,
Căci noi mai mult dureri avem în vine,
Şi-n loc de-o floare-n dinţi purtam cuţitul,
În şerpi împleteciţi ca-ntre liane,
Şi-acestei jungle crunte şi avane
Jurasem să-i aducem noi sfîrşitul.

(Tîlc)

Personalitate fundamental activă, Beniuc concepe poezia ca pe o *restituire* (dezgoparea din străfunduri a minereurilor rezultate de pe urma unor dramatice confruntări umane), dar această operaţie nu e gratuită, ea se înscrie într-un program precis de luptă. Dăruirea creatorului e menită să consemne şi sprijine tot ce e omenesc, să distrugă şi să nege tot ce constituie o alienare de la omenesc :

Nebunul sînt şi nenfricatul vates,
De-aceea tot ce am şi fac dau gratis :
Cuvintele iubirii ca porumbii,
Mînia mea mai tare decît plumbii...

(Iarna învinsă)

Restituirea se completează firesc cu previziunea — creaţia e pentru Beniuc, cum spuneam mai înainte, şi sondare profetică a viitorului, imbold spre cunoaştere...

După cum sugerează şi titlul, acest volum e dominat de simbolul *Toamnei.* Anotimp multicolor al culesului roadelor şi al meditaţiei grave, toamna semnifică figurat şi vîrsta biologică a poetului — preludiul bătrîneţii. Lupta creatorului pentru *dăruire* şi, astfel,

pentru înfrîngerea morţii atinge, în această carte, unul din momentele ei cele mai impresionante din opera lui Beniuc. Stă mărturie şi goetheanul moto:

Iar de nu pricepi să schimbi
Moartea-n devenire,
Oaspe tulbure te plimbi,
Rătăcind prin fire.

Înfruntarea sentimentului morţii, al perisabilităţii, canalizează energiile morale spre un ţel activ, şi elogiul creaţiei dobîndeşte noi temeiuri în dezbaterea internă. Meritul poetului constă în sinceritatea lui artistică. Ov. S. Crohmălniceanu a remarcat cu acuitate acest aspect într-o cronică din *Gazeta literară*: „În *Culorile toamnei*, Beniuc cultivă o lirică a meditaţiei severe pe tema timpului, fără simplificări ieftine, fără ocolişuri laşe. Dorinţa poetului este de a transcrie în toată nuditatea ei dialectica luptei pentru biruirea sentimentului de teamă în faţa extincţiei, aşa cum se desfăşoară această mişcare sufletească în conştiinţa omului comunist. În balanţă sînt aruncate, rînd pe rînd, diversele argumente, vorbeşte raţiunea, dar şi inima, concepţia grandioasă a neîncetatei deveniri, dar şi părerea ascuţită de rău a individului, ideea prelungirii existenţei în opera socială, în mersul omenirii spre viitor, dar şi ireductibila fărîmă de egoism, de vanitate, de îndoială. Aceasta nu se petrece, fireşte, discursiv, demonstrativ, ci viu, vibrant, mişcător, cu avînturi şi reveniri, cu împietriri interioare şi înduioşări, cu exaltări şi note de autoironie." În acord cu această caracterizare, am adăuga totuşi că impresia pe care o primim de la confesiunile lirice ale lui Beniuc nu e aceea de „nuditate", adică de translaţie directă a sentimentului sau gîndului;

e vorba aici mai degrabă de o capacitate — proprie creatorului romantic de *mituri* patetice — de a transmite concretului seva simbolică, de a dilata imediatul.

Incandescentă, cu reprezentări concrete de multe ori neaşteptate, meditaţia lui Beniuc are o mişcare variată : poetul îşi pune întrebări, îşi răspunde, exclamă, lansează apeluri şi îndemnuri, îşi mărturiseşte direct, fără prezumţii, nedumeririle. Secretul constă în transfigurarea unei astfel de mişcări psihologice naturale, aparţinînd unui tip uman pasional pînă la impulsivitate, în simboluri grele de semnificaţii. Beniuc ca poet reflexiv nu se prevalează niciodată de tonul abscons, nu „oficiază" taine abstracte, nici nu recurge vreodată la o dialectică aridă de noţiuni generale, cum întîlnim la unii stihuitori. În lumea marilor probleme, poetul se mişcă degajat, cu un fel de familiaritate nonconformistă. Dialogul său repudiază solemnităţile exterioare, precauţiile şi pozele ; am cita în această privinţă poezia *În faţa veşniciei*, foarte semnificativă :

Frumoasă eşti, nici vorbă, poezie !
Şi Rilke-mi place, Trakl, Breton ori Kafka...
Dar nu pot ridica nicicînd eu şapca
Decît în faţa-ţi, calmă Veşnicie.

Tu nu pui întrebări şi nu te-agiţi,
Ne laşi pe noi să zicem şi să dregem
Şi să privim tot ce-am făcut uimiţi,
Crezînd că şi pe tine te-nţelegem.

— Mîhnită eşti, şăgalnică, stupidă ?
Stăturăm toţi în faţa ta-ntrebînd,
Cu faţa cînd trufaşă, cînd lividă,
Iar tu ne măsurai nici dur, nici blînd.

. . . .

Știu, n-ai să-mi spui dac-am avut dreptate,
Dar bate-mă un pic măcar pe spate.

În erotică, Beniuc e un arzător, sentimentele sale palpită ca niște vîlvătăi. Pasiunea e de o intensitate devorantă :

Ești vrăjitoare, inima mi-e rug,
Și tu să arzi n-aș vrea și-aș vrea să fug,
Dar care limbi de foc n-ar fi ferice
La trupul tău, crin alb, să se ridice ?

Dar poetul cunoaște aici — în registrul erosului — și tainicele înfiorări, și jocul de umbre și lumini, dureros și inefabil, al amintirii, și linele plutiri în visare. Transcriem, pentru sunetul lor pur, aceste strofe de invocare erotică din *Arată-te :*

Arată-te ca diamantu-n soare,
Rotit pe toate fețele-n sclipire,
Comoară vie, dulce muritoare,
Ce dai fiori de-avînt spre nemurire.

Fluid mărgeanu-n trupul tău aleargă,
Trezind în marmor joc de aurori.
Lumina ești ce-a curs pe zarea largă,
În cupa de omăt a unei flori.

Te-ndoi sub un sărut ca o tulpină
De vînt cuprinsă-n brațe-ntîia oară,
Doritul nor deasupra ta se-nclină
Și gemi încet și blînd ca o vioară.

Forma clasică ascunde aici — dar fără s-o facă imperceptibilă — vibrația pătimașă.

Judecata de valoare asupra volumului *Culorile toamnei* n-are dreptul să treacă cu vederea unele

inegalităţi de care dă dovadă poetul. Sînt poezii ca *Profetul*, *Către glorioasa Auroră*, *Noi şi ei* (din ciclul *Biruitoarea flotă*), în care simbolul, construit abstract, nu creşte din fuziunea unor percepţii lirice originale. Sînt de asemenea în ciclul prim al volumului *(Pe stînci înalte)* — unitar în ansamblu — versuri sau fragmente de o mai săracă inspiraţie. Trebuie să mărturisim că, de pildă, în *De ziua mea*, ne par distonante versurile despre „pionierii, dragii“ : „Ce mult, ce mult azi placu-mi / Copiii-aceştia, pionierii, dragii ! / Lor le surîde, totuşi lor, norocul. / Ei n-au văzut sinistrele ravagii... / «E roşie cravata mea ca focul», / Spun ei cîntînd şi cată drept departe...“, ca şi altele, prea discursive, despre *Omul nou*, văzut dintr-o perspectivă pur convenţională : „Azi OMUL NOU din care viitorul / Grăieşte către-ai săi, către poporul, / Din care toate izvorăsc spre viaţă“ etc. Asemenea scăderi nu pot pune însă în umbră meritele acestei cărţi. Rod al meditaţiilor poetului asupra condiţiei umane comuniste, volumul *Culorile toamnei* se înscrie în opera lui Beniuc ca una dintre etapele cele mai semnificative.

NICOLAE LABIŞ, ADOLESCENTUL

Poezia lui Nicolae Labiş este un preludiu : ea anunţă înflorirea impetuoasă şi bogată a spiritului juvenil în lirica noastră contemporană. Versurile lui aduc o mărturie a adolescenţei : patetică şi suavă, tandră şi vulcanică, de o gravitate plină de fragedă graţie. Deşi adolescent, Labiş nu se situează sub semnul frondei şi al iconoclastiei, ci sub acela al voinţei constructive. Astfel încît pentru el energiile juvenile nu se pierd în impulsuri anarhice, ci, dimpotrivă, sînt supuse unui principiu coordonator care le face fecunde. De aici, acea impresie de împlinire progresivă, de constituire treptată a unui univers spiritual, proces pe care moartea poetului l-a întrerupt brutal. Dimensiunea pasională, participarea afectivă directă, spontaneitatea se îmbină, la Labiş, cu dezbaterea cerebrală, cu fluxul ideilor. E un echilibru dinamic, viu. În clasificările literare se vorbeşte de *Bildungsroman* (romanul unei formaţii) ; Labiş ne oferă un exemplu pentru ceea ce am putea numi „lirismul unei formaţii", al genezei unei personalităţi. Acesta este

un efect derivat — desigur, Labiş n-a intenţionat niciodată să-şi înfăţişeze liric perioada de formare, pentru că nu beneficia de o perspectivă largă, completă, asupra ei, atîta vreme cît ea se desfăşura încă. Pentru definirea operei poetului împrejurarea relevată ni se pare totuşi deosebit de importantă. Dialogul eului liric cu lumea avea, în cazul lui Labiş, un sens *formativ*, cu o marcată funcţie receptivă :

Ce larg mă simt şi lacom şi niciodată plin !
Sorb prin pupile lumea şi-n taină cu auzul,
Nepotolit ca-n faţa paharelor de vin,
Ce-mi scapără-n mustaţă stropi limpezi ca hurmuzul.

(Confesiuni — 1)

Altădată, poetul are urechile „deschise suav spre infinit" *(Clio)*, sau îşi lipeşte tîmpla „de pîntecul materiei imens / De acest pîntec bîntuit de patimi, / Care-mi încing la alb închipuirea" *(Entuziasm — 1. Ritm iniţial)*. Starea lui predilectă e zbuciumul, neliniştea creatoare, care se autodepăşeşte numai prin ardere. *Fiorul* se cere exprimat :

Dar vorbele-mi murmură : sună-ne,-ncearcă-ne,
Sufletu-şi pîlpîie albe chemări,
Ochii îmi ard rotunjiţi peste cearcăne,
Inima-şi bate ecoul de zări.

(Fior)

Respingerea stării de linişte, proprie contemplaţiei, e frecventă. Alegem dintre multele versuri care ar trebui citate :

Mi-i dat de-aceea-n lume nicicînd să nu fiu ram,
Ci alb noian de nour şi linişte să n-am.

(Confesiuni — 4)

Sau această profesiune de credinţă, foarte caracteristică :

Nu-i linişte. Spre văile Nirvanii
Nu tind. De ce-ntr-al dragostei portic
Eu liniştirii să-i ridic litanii,
Cînd rostul vieţii mele nu-i ridic,
Cînd mă-nfierbîntă zbuciumarea pură
A separării fierului de zgură
Şi-a sensului în vorbele ce zic.
(Idilă)

În rarele momente de oboseală, de apatie, pîlpîie totuşi un dor de nelinişte, de frămîntare :

Pentru ce-am plecat,
Unde mă-ndrept?
S-au întunecat
Sensurile-n piept.
Dar o flacără
Mă cheamă acolo
Sub straturi de nea,
Şi vreau să treacă
Liniştea mea.
(Dor)

Poezia lui Labiş mărturiseşte o permanentă luptă interioară. (Lupta spirituală e la fel de aspră, de sîngeroasă, ca bătăliile dintre oameni... spunea Rimbaud odată.) E concludentă, în această privinţă, mulţimea imaginilor exprimînd încordarea şi arderea patetică, mai ales în volumul postum *Lupta cu inerţia,* care rămîne marea carte a lui Labiş. Mintea e un „arc" şi ideile nişte „săgeţi" care ţîşnesc vibrînd :

M-a înfiorat ades
Tot ce gîndurile ţes,
Pe al filelor polei,
Dansuri repezi, legănate,
De pe arcuri înstrunate,
Săgetarea de idei.
(Am iubit)

Entuziasmul e o simbolică ardere — şi această intuiţie se întrupează adesea, de asemenea, în imagini semnificative. E chiar formulat, o dată, un adevărat imperativ al combustiei :

Eu inimi cer, cu foc în coşul larg,
Cer inimi ca văpaia de cratere-n erupţii,
Pornite-n dăruire, solemne în blestem,
Carbonizînd banditii, mişeii şi corupţii, —
Cu patos doar pe ele le consemn.

(*Clio*)

— spune Muza Istoriei.

Adolescentul a cărui imagine o reconstituim din versurile lui Labiş era un om esenţialmente deschis ; neliniştea — aşa cum o concepea el — era de fapt o ipostază a maximei receptivităţi faţă de lume, o ipostază a cunoaşterii. Ideea implicată în cele mai caracteristice poezii ale sale ni se pare aceasta : participarea pasionată e modul optim de *apropriere*, de încorporare, de înglobare a realului. Cunoaşterea nu e contemplaţie pasivă, glacială, ci salt în mişcarea complexă, fuziune cu ea, verificare la înalte temperaturi a valorilor umane, în zona unde, cum spunea poetul într-un vers, citat mai sus, fierul se separă de zgură. O linişte superioară nu e respinsă, negată de Labiş — un fel de catharsis, sau o „ataraxie dinamică". Paul Georgescu are dreptate cînd scrie în prefaţa volumului de opere ale lui Labiş (1962) : „Atingerea unei ataraxii dinamice prin depăşirea pasiunii trăite cu toată intensitatea, confruntarea permanentă şi pasionată cu sine în real ar fi sensul simplificat al poeziei sale majore, sens desprins dincolo de meandre, pe care nu le mai înregistrăm aici, şi

realizat, de exemplu, în acea admirabilă *Marină,* la nivelul „marii poezii".

Zbuciumul interior — simbolizat, în *Marină,* de furtuna dezlănţuită — are un sens genetic, este o trecere de la haos la cosmos ; alături de ipostaza cunoaşterii, consemnăm şi ideea evoluţiei prin „neliniște".

Mai întîi, mărturia frămîntării, cînd poetul, „înnegrit la chip ca marea", stă noaptea pe ţărm : „Nemişcat dansam, şi-n mine / Ea-n acelaşi trup dansa, / Se sorbea în lungi dulbine, / Ori în trîmbe se-azvîrlea ; / Era rupere barbară / Dinăuntru în afară, / Izbucniri de fum şi sori, / Şi-n tenebrele ceţoase / Cred că faţa-mi lepădase / Linii, curbe şi culori". Apoi, liniştea echilibrului în comunicare cu infinitul, armonioasa limpezire :

Linişte pînă departe ;
Vîntu-n zori amorţise.
Numai semn că-n fund mai arde,
Hula de la fund trimise
Creţuri galeşe şi lente
Cu smereli aparente,
Plăci şi suluri de mercur.
Soarele creştea din pete
Şi din valuri violete
Peste pacea dimprejur.

Cineva-mi spunea : „În lume
Echilibru-i neclintit —
Fericite-aceste spume
Împăcate-n infinit,
Fericiţi şi noi, în timp
Înecaţi şi-n Olimp —
Sufletul limpede, cugetul clar...

Marea respiră precum ar dormi.
Calmă, puternică-n zorii de zi...
Et quelle paix semble se conçevoir !"

Şi ce pace pare a se zămisli !



Apărut în toamna lui 1956, cînd Labiş nu împlinise încă 21 de ani, volumul de debut *Primele iubiri* (în care erau incluse şi poezii mai vechi, scrise cu cîţiva ani în urmă) oferea o selecţie reprezentativă din versurile abundent risipite în publicaţii. Talentul precoce al poetului se afla în plină febră a căutărilor creatoare. Vara şi toamna anului 1956 au constituit pentru Labiş o perioadă uimitor de fecundă, în care au fost concepute şi elaborate majoritatea poeziilor sale postume, adunate sub titlul *Lupta cu inerţia* (căci, după cum se ştie, poetul a fost răpus de un accident tragic şi absurd, la 22 decembrie 1956). În momentul apariţiei, deci, volumul *Primele iubiri* reprezenta pentru Labiş o fază de creaţie deja depăşită. Nu spunem aceasta spre a impieta în vreun fel asupra valorii cărţii lui de debut, ci spre a sugera rapiditatea spectaculară a evoluţiei poetului, ale cărei linii, desenate puternic şi nervos, s-au frînt brusc.

Primele iubiri rămîne un volum de poezie străbătut de un suflu proaspăt, original — deşi fluxul liric mai profund, cu implicaţii filozofice din *Lupta cu inerţia* se face simţit doar pe alocuri, deşi stîngăciile şi naivităţile se înregistrează din cînd în cînd. Oricum, în liniile fundamentale, profilul poetului se conturase de pe atunci. Volumul de debut al lui Labiş urmăreşte, în arhitectonica sa, reconstituirea unei bio-

grafii spirituale în etapele ei esenţiale (de aici poate şi acea destul de frecventă asociere a liricului cu epicul, asupra căreia vom reveni). E evocată copilăria la ţară, în familiaritatea pădurilor seculare şi a munţilor de „cremene neagră", străbătuţi de pîraie limpezi cu „apă de cleştar şi de stele". Poezia e descoperită prin contactul direct cu folclorul („Bătăile versului am prins a deprinde / Nu din cărţi, ci din horă, din danţ. / Rimele, din bocete şi colinde, / Din doinele seara cîntate pe şanţ" *[Începutul])*. Seninătatea zilelor copilăriei o întunecă însă realitatea teribilă a războiului. Tatăl pleacă pe front „în marşul surd, de chin". Aşteptarea dureroasă a celor rămaşi acasă e figurată simbolic : o iarnă cu zări sticloase, cu nămeţi uriaşi, în care un zurgălău răsună stingher prin aerul îngheţat *(Zurgălăul)*. Războiul se termină, tatăl se întoarce acasă, „mai slab la faţă şi schimbat" *(În ziua neuitată)*. Un Ion, simbolizînd ţărănimea oropsită şi suferinţele îndurate de aceasta de pe urma războiului, revenit în satul natal, îşi găseşte părinţii şi iubita morţi, iar ogorul arat de obuze, „glia năpădită de schije şi otravă", gemînd „ca o iubită rănită şi bolnavă" *(Ion)*. Curînd, se abate asupra ţării cumplita secetă, foametea.

Seceta a ucis orice boare de vînt,
Soarele s-a topit şi a curs în pămînt,
A rămas cerul fierbinte şi gol.
Ciuturile scot din fîntînă nămol.
Peste păduri tot mai des focuri, focuri,
Dansează sălbatice, satanice jocuri.

În *Moartea căprioarei* — unul dintre cele mai impresionante poeme ale lui Labiş — e evocat un episod din această perioadă, o „vînătoare a foametei în munţii Carpaţi". Strivită de război, însemnată de

spaimă şi de durere, copilăria îşi mai pierde o candoare.

Filonul autobiografic se întrepătrunde cu aspectele vieţii politice şi sociale care animă lumea satului după eliberare *(Întîlnire cu tractoriştii, Liliacul timpuriu)*. Se detaşează figura activistului, exemplu de abnegaţie lucidă, de hotărîre şi înaltă demnitate *(Prietenul Glad: Comunistul)*. Noul elan constructiv al socialismului e consemnat în numeroase versuri de o înaripare juvenilă.

Poetul va părăsi apoi „pămîntul împădurit" al copilăriei, dar acesta nu va fi niciodată dat uitării, îşi va păstra intactă forţa regeneratoare.

Copiii cresc şi unii se despart
De cei ce le-au dat viaţă din iubire.
Plecările din tine-n alte lumi
Să nu le iei nicicînd drept despărţire.
Cînd eu greşesc ori mă stropesc noroaie,
Mă chemi, şi eu la tine vin, tiptil,
Şi-n foşnetul luminii din frunzişuri
Mă faci din nou nevinovat copil.

(*Rapsodia pădurilor. Incheiere*).

Aceste versuri ni se par interesante pentru că prin ele poate fi caracterizată prima etapă importantă în dezvoltarea personalităţii lui Labiş, premergătoare celei atinse în *Lupta cu inerţia*. Nostalgia pentru copilărie, pentru vîrsta candorilor este strîns legată de dorinţa de puritate. Descifrăm aici, într-o formă specifică, deşi nu încă deplin închegată, acea tendinţă a poetului spre „autocritica etică", acea intransigenţă faţă de sine însuşi, care, mai tîrziu, avea să capete accentele unui vibrant, profund patetism. Poate şi un anume sentiment al „dezrădăcinării" (plecarea din

sat, din mediul copilăriei), dar mai mult o înclinaţie romantică temperamentală confereau unui reînnoit contact cu natura sensul purificării. Îl surprindem nu odată pe poetul adolescent făcînd confesiuni pădurii, ca unei surori mai mari şi mai înţelepte („Pădure, sora mea, la tine vin, / La tine vin să-mi spovedesc păcatul"). Această orientare afectivă spontană, această chemare a copilăriei şi naturii au avut pentru Labiş, de la început, o semnificaţie etică — poate indirectă, oricum însă reală. Diferenţa între stadiul romantismului oarecum naiv şi viziunea majoră de mai tîrziu este considerabilă, ea atestînd un proces de evoluţie interioară (între limite de timp apropiate), de o tulburătoare intensitate.

Pe planul modalităţilor de expresie, există în volumul de debut al lui Labiş — de ce n-am spune-o ? — o anume înclinare spre retorică (susţinută altfel de un tumult sufletesc autentic). Versul, uneori de o plasticitate remarcabilă, se resimte încă de un caracter prea noţional, discursiv şi, în unele poezii, tendinţa de a „ilustra" o idee, de a o „argumenta" dintr-o perspectivă exterioară, duce la rezultate apropiate de schematism. Blestemul adresat cotropitorilor hitlerişti e, ca formulă artistică, mult anterior experienţei argheziene, înrudit mai degrabă cu felul de a versifica al unui Bolintineanu : „Eu vă blestem în numele vieţii, / Pe care-o ducem demni şi îndîrjiţi, / Să nu puteţi să rîdeţi, nici să plîngeţi. / Să nu puteţi urî, să nu iubiţi. / Să n-aveţi noapte şi nici zi cu soare, / Să n-auziţi nici să rostiţi cuvînt. / Să duceţi traiul pulberii hoinare / Şi-al nourilor fugăriţi de vînt." Desigur, nu în astfel de exemple trebuie căutat profilul adolescentului excepţional, aşa cum ni-l înfăţişează mai ales ciclul final al volumu-

lui *Primele iubiri* sau *Lupta cu inerţia*. Orientarea spre romantism — arta marilor contraste, a sugerării vastităţii, a afirmărilor vehemente — exprimă însă una din direcţiile fundamentale ale căutării lui Labiş. Adîncită, altoită cu moduri expresive mai noi, ea îi va deschide poetului zone de mare fertilitate lirică.

O trăsătură comună unora dintre poeziile ce compun *Primele iubiri* este — cum spuneam, în treacăt, mai sus — caracterul lor epic (adeseori se poate semnala chiar prezenţa anecdoticului). O atare caracteristică — în linia tradiţiei coşbuciene — indică o altă direcţie de căutare a poetului, abandonată mai tîrziu. Fără a fi împotriva combinării liricului cu epicul — o prohibiţie de principiu în acest sens nu poate fi decît absurdă —, credem că ea nu convenea temperamentului artistic al lui Labiş. Rezultatele obţinute de poet în domeniul lirismului de tip baladesc, fără a fi remarcabile, merită totuşi a fi relevate. Ele vădesc în Labiş un bun mînuitor al uneltelor poetice, şi de pe urma unor asemenea încercări e probabil că versul lui a cîştigat în supleţe, în capacitatea de a sugera concretul.

Ciclul final — *Primele iubiri* —, care dă şi titlul volumului, reprezintă în biografia spirituală a poetului desprinderea de copilărie şi trecerea propriu-zisă în adolescenţă. Acordurile grave din poeziile de meditaţie cuprinse în *Lupta cu inerţia* se pot identifica aici distinct. E revelaţia puternică, plină de o frumoasă şi limpede frenezie, a dragostei. Totul devine muzică, elan :

Azi sînt îndrăgostit. E-un curcubeu
Deasupra lumii sufletul meu.
Izvoarele s-au luminat şi sună,
Oglinzile ritmîndu-şi-le-n dans,

Şi brazii mei vuiesc fără furtună
Într-un ameţitor, sonor balans;
În vii vibrează struguri străvezii —
Cristalurile cîntecelor grele —
Şi stropi scăpărători de melodii
Ca roua nasc în ierburile mele.
Eu curg întreg în acest cîntec sfînt;
Eu nu mai sînt, e-un cîntec tot ce sînt.

Şi, simultan, revelaţia sensului comunist al existenţei, care constituie una din coordonatele esenţiale ale lirismului lui Labiş şi care-i inspiră unul din cele mai vibrante imnuri închinate partidului din întreaga noastră poezie nouă:

Arde o stea între multele stele.
Arde pe ceruri şi pe drapele,
Capăt de osie — roşie stea —
Osia trece prin inima mea.
Lumea-mi se-nvîrte pe osia dură,
În anotimpuri de frig şi căldură.
Şi cînd furtunile mă bîntuiesc,
Cerbii şi vulturii mei o privesc.

. . . .

Osia mea-i doar o parte, ştiu bine,
Osia mare trece prin mine,
Osia mea este numai o parte
Din marea osie, fără de moarte.
Osia mea nu se frînge nicicînd,
Trece prin miezul acestui pămînt,
Pe ea, iubito, sînt lumile noastre,
Două planete, mărgele albastre.



Ideile revoluţiei trezesc în conştiinţa adolescentului Labiş un răsunet din ce în ce mai profund. Fire pasionată, animată de mari avînturi romantice, poetul

cunoaşte, în perioada elaborării *Luptei cu inerţia,* efervescenţa descoperirii dinamicii fundamentale a lumii. Paralel cu acest proces, poeziile ce alcătuiesc *Lupta cu inerţia* vădesc şi efortul spre sinteza unor modalităţi de artă poetică în stare să comunice o asemenea generoasă ardere internă. Atenţia lui Labiş se va îndrepta spre transpunerea plasticizată a mişcării ideilor, spre închegarea unor viziuni şi simboluri ample, părăsind definitiv zonele de interferenţă ale liricului cu epicul. Arta lui va străbate, aşadar, un proces semnificativ de *esenţializare.* E adevărat, poetul nu ajunsese să se elibereze încă de unele influenţe — dar această problemă, în cazul lui Labiş, merită o discuţie mai atentă. Se pot identifica, în *Lupta cu inerţia,* în afară de ecourile frecvente şi distincte din Eminescu, altele din Arghezi, Bacovia, I. Barbu, Beniuc, ori din mari poeţi străini ca Baudelaire, Rimbaud, Valéry sau Esenin. Astfel de influenţe nu apar însă ca rezultate ale capacităţii mimetice, ale uşurinţei de a se adapta unor modele poetice diverse (cum se întîmplă de atîtea ori), ci ele exprimă climatul afectiv al unor febrile căutări. Sînt influenţe nu *primite* de un talent pasiv şi elastic, ci *selectate* de un talent activ, care se defineşte şi pe această cale. Oricît de ciudat ar părea, nici atunci cînd e influenţat de alţii, Labiş nu încetează de a crea. (Descoperind, cu fervoarea proprie adolescenţei, alte universuri poetice, el caută să le *asimileze,* să şi le facă proprii ; şi un asemenea proces de asimilare implică, în mod necesar, funcţiile şi tensiunile actului de creaţie.) Pe de altă parte, influenţele, odată asimilate, îl ajută pe poet să-şi fructifice virtualităţi pe care le ignora şi care-i contureză, în cele din urmă, mai distinct indi-

vidualitatea artistică. Sunetele şi accentele amintind de alţi poeţi nu pot fi considerate ca deficienţe (semne ale unui potenţial creator scăzut) : într-un caz cum e cel al lui Labiş ele păstrează totdeauna ceva emoţionant, exprimă contactul viu şi fecund al adolescentului cu lumea valorilor. Formula, poate prea aproximativă, a „lirismului unei formaţii", se verifică şi în această împrejurare. Sensul final al unei astfel de operaţii de selectare a influenţelor, de experimentare a unor modalităţi şi tonalităţi lirice diferite, este tendinţa şi chiar voinţa spre sinteză. Labiş se situează, inconştient, dar şi conştient, în continuitatea unor mari fluxuri de poezie. Ambiţia puerilă de a fi unic, de o originalitate absolută (în ultimă instanţă formală) nu a avut-o niciodată.

Spuneam că *Primele iubiri* reprezintă, în esenţă, o autobiografie lirică. Filonul autobiografic se prelungeşte şi în *Lupta cu inerţia,* dar unghiul din care e privit se schimbă radical. Locul evocării îl ia acum confruntarea propriei existenţe cu lumea prezentului ; locul expunerii lirico-epice îl ia confesiunea plină de dramatism. Domină — mărturia autobiografică nefiind părăsită — tensiunile luptei interioare pentru autoperfecţionare.

Dacă în volumul *Primele iubiri* despărţirea de copilărie se realizase incomplet (nu numai pe planul conştiinţei, dar şi pe acela al sensibilităţii, înclinată să reconstituie lumea pădurilor natale, a munţilor şi rîurilor, în spiritul unei viziuni romantice şi într-un fel rousseauiste, corectată însă de voinţa unui lirism „obiectiv" şi epic), în *Lupta cu inerţia* întoarcerile spre copilărie sînt mult mai rare şi înţelegerea — detaşată acum — a acestei vîrste capătă o adîncime

nouă. Visul naturist rămîne doar ca o umbră palidă în tumultuoasa confundare cu timpul revoluționar:

Timpul în preajmă-ne-și zornăie clipele —
Iată-ne inima — focuri teribile —
Încă puțin și irump
Lavele-i — aur și plumb.

Timpul ne umple în grabă pocalele,
Mintea-ne-și scapără spada și zalele, —
Iată, ne cheamă-n curînd
Clopot ori glas răsunînd.
. . . .
Pentru bărbăteasca goană
A puterii din artere,
Să dansăm, prieteni, dansul
De învîrtejiri severe,
Pentru bărbăția minții
Să pornim un dans sub stele,
Să sclipească-n raze zimții
Și cupola frunții mele.

(Entuziasm — 5. Dans ritual)

Copilăria care a „căpătat linii aspre înainte de vreme" și care „s-a-nălțat speriată", în poienele aprinse de exploziile războiului, dar în jurul căreia se concentra totuși o atmosferă de farmec imaginativ, va rămîne un simbol al purității (ca în confruntarea *Omului comun* cu propria sa copilărie, care îl acuză, cu trufașă inflexibilitate). Vîrsta infantilă e un mănunchi de posibilități dăruite, o dată cu un impuls inițial spre frumos, adevăr, perfecțiune. Aceste posibilități — într-o viață care cedează ispitelor inerției — sînt pierdute, ratate. „Omul comun" trebuie să *răspundă* în fața propriei sale copilării. Tre-

cerea de la inițiala retrăire nostalgică a unei epoci de comuniune simplă cu firescul — atitudine constatată în *Primele iubiri* — la tratarea simbolică și chiar alegorică a copilăriei indică limpede calea pe care se dezvoltase talentul lui Labiș.

Acum, reamintirea „locurilor și întîmplărilor" din Moldova anilor fragezi face loc gravelor dezbateri în care ideile sînt trăite ca niște realități intime, în dialectica lor simultaneitate. O nepotolită sete de cunoaștere îl consumă pe poet, care se lasă „purtat de focul aprins sub placa frunții, / Ca norii ce se lasă purtați de vijelii". Exuberanță vitală, participare, tendință de a sparge limitele eului și de a comunica direct cu „lumea din afară", unduire de mari vîlvătăi („Vedeai tălăzuind, ca mări de pară, / Prin crăpătură, lumea din afară, / Și ai sărit, încins de-nfrigurare, / În primul tău botez și scăldătoare" — *Momente biografice, 5)*, mobilitate intelectuală în sensul bun al cuvîntului (mereu, „pe-arginturile minții tresaltă întrebări") — sînt dimensiuni caracteristice ale personalității lui Labiș. Poetul — „nărăvitul lacom la idei" — își pune acum marile probleme filozofice, în termeni eminescieni adeseori, dar mutați într-un context spiritual nou (geneza, materia, mișcarea evolutivă, sensul istoriei etc.). Ar fi interesant de urmărit cum se concretizează în poezia lui Labiș o intuiție dinamică a lumii, a materiei. Se observă destul de frecvent — pe această linie — transferurile metaforice dintre organic și inorganic, încercînd să sugereze întrepătrunderea universală, plasticitatea existenței. În poezia lui Labiș se pot auzi aștrii care „aleargă huruind vital" *(Ritm inițial)*, viața poate deveni „fontă fiartă", chinurile pot fi „mineralizate" *(Entuziasmul erelor)*.

Răsăritul soarelui are ceva din misterul biologic: „Te naşti din plasma zării cu limpezimi de-albuş"... sau „Cînd urci, adapi pămîntul cu sîngele-ţi ceresc". În versurile filozofice ale lui Labiş regăsim mereu, prezenţă difuză, dar puternică, „laborioasa viaţă fără moarte", care se „distilează din arbori şi pămînt" *(Idilă)*.

Esenţială pentru perioada de creaţie pe care-o exprimă *Lupta cu inerţia* este, cum am mai arătat, adeziunea pasionată la valorile ethosului comunist. Imperativul luptei se desluşeşte limpede în poezia lui Labiş. (O cercetare stilistică ar putea releva frecvenţa cu care o serie de cuvinte denumind arme sau noţiuni legate de arta militară intră în construcţia metaforelor sau comparaţiilor, ca termeni de referinţă ; ne mulţumim să alegem aici cîteva : în *Dans ritual*, mintea „îşi scapără spada şi zalele", se roteşte într-un ameţitor dans „pe metereze" ; *Clio* îi cere poetului să-şi păstreze un „cuget treaz", „tăios ca un cuţit" ; „marea puritate", în poezia *Munca*, se preface în „arme tari în lupta cu trîntorii mişei" ; în *Lui Marx*, se vorbeşte de „idei ce agită frenetic înalte drapele" etc.) E o luptă dură, pe două planuri, care, deşi distincte, uneori se întrepătrund : pe plan social, împotriva celor care caută să frîneze impetuoasa desfăşurare a revoluţiei, şi pe plan interior, împotriva influenţelor şi reminiscenţelor mentalităţii crepusculare.

Una din principalele forţe care trebuie combătute, obiectiv şi subiectiv, este, pentru Labiş, *inerţia* — monstru polimorf al stagnării, al vinovatei pasivităţi, opus acelui vis al fericirii omului integral care străbat versurile sale, acelui vis lucid în care e conţinută şi certitudinea îndeplinirii lui, prin comunism. Partidul veghează „zborul pe marele istoriei

talaz" al poporului eliberat, care a cucerit dimensiunea viitorului. „Noi pentru viitor ne pregătim, / Şi-l populăm pe solul fericirii, / Cu braţele-ncordate să-l săpăm / Şi să-l udăm cu ploile gîndirii." Dar această fericire nu e o stare simplă — o beatitudine statică şi amorfă —, ci are complexitatea dinamică a unui proces de creaţie continuu, presupune efortul spre o armonie tot mai aproape de perfecţiune, în care omenescul să se regăsească în sinteze mereu mai bogate. Tentaculele inerţiei — reprezentînd rezistenţa vechiului în faţa ofensivei noului — încearcă să stranguleze iniţiativa, să paralizeze impulsul firesc al omului de a fi activ, inoculînd otrava nepăsării.

Tonul condamnărilor pe care le pronunţă Labiş împotriva celor care s-au lăsat cuprinşi de inerţie aminteşte, prin vehemenţa polemică directă, de Eminescu din satire :

V-aţi furişat spre margini din cîmpul de bătaie
Cu poala pelerinei adusă pe obraz.
V-a închircit şi braţul, şi spada nu mai taie,
Şi beţi al nepăsării înşelător extaz.

Nimic nu mai agită nervurile acestei
Făpturi care-n grăsime v-a-nmugurit anost ;
Zac gîngavele gînduri în pluşurile ţestei
Şi-a căpătat albeaţă cristalul ce-a mai fost.

— Este oribil. Mila tresare doar o clipă
Şi îmi trimite-n faţă palorile ei moi,
Cînd în adînc, slăbită şi rar, aud cum ţipă
Viaţa ce se-neacă încet, încet în voi.

(Pierderile)

Este, de fapt, o *viziune a infernului* (pierderea omenescului, a puterii de a năzui și crea). „Împleticit în alge de lene și de vin", poetul mărturisește a fi trecut și el o dată prin „acest infern". De altfel, un poem neterminat, *Intima comedie,* intenționa să descrie o coborîre a poetului în sine însuși, în „infernul inimii", împărțit, ca și cel dantesc, în cercuri. Trebuia să fi fost, după cîte ne putem da seama, relatarea alegorică a unei lupte interioare între forțele conștiinței și cele ale inerției (de o parte Rațiunea, care-i lămurește poetului „corul părinților, corul oamenilor și glasul Epocii", de altă parte, beția, dezordinea etc.). Din poem Labiș a scris prea puțin, dar reconstituirea posibilă a ansamblului, așa cum îl va fi conceput autorul, e ilustrativă pentru ideea — care revine de multe ori — a confruntării interioare necesare. Rătăcirii în „cercul viciilor groase" îi pune capăt *Epoca :* „În adîncu-ți nepătruns, / Și aici te-am ajuns, / Peste lumea-ți mă-nfurtun / Agitînd surd ecou, / Ca pe fruntea ta să-mi pun / Sărutarea mea din nou, / Și din nou să îmi simți / Rana buzelor fierbinți". O aspră diatribă la adresa inerției va rosti, într-o poezie definitorie pentru personalitatea lui Labiș, *Clio.* Colosul ursuz care „întinde moarte creste" nu e o fatalitate, căci „Născută-n oameni forța regenerării este, / Menită să-i detune neschimbătorul trup". Spiritul înnoitor nu va triumfa însă deplin decît după ce va străpunge „Balcanii inerției", care au „rădăcini înfipte-n trecut" (calificarea politică a inerției nu lasă loc pentru nici un echivoc) :

Chiar dacă înnoirea e sensul vremii tale,
Împurpurată-n steaguri pe leniniste oști —
Cu rădăcini înfipte-n trecut, mai stau în cale
Balcanii inerției pe care îi cunoști.

Nu tu o vei surpa-o, dar de-nnoire dornic
Să fugi de-al nepăsării somn moleşit şi calm.
Fii picurul de apă ce sfredelind statornic
Străbate roca dură şi-ncheagă ţurţur alb.

O altă ilustrare, de astă dată a formelor specifice pe care le îmbracă lupta cu inerţia, o oferă poemul amplu, din păcate neterminat, *Omul comun*. E o relatare a eliberării de inerţie (mediocritate, tînjeală vagă, laşitate drapată în prudenţă etc.), prin integrarea conştientă în mişcarea vieţii şi a istoriei. Puterea regeneratoare a idealului comunist îşi află aici o expresie concludentă. Transformarea *Omului comun*, depăşirea dilemei iniţiale şi descoperirea sensului nobil al unei existenţe dedicate revoluţiei, atingerea treptei superioare a înţelegerii sînt consemnate de poet cu elanul şi fervoarea ce-i sînt caracteristice. Simbolica poemului nu face loc generalizării rigide, dar dialectica ideilor morale, adesea foarte acută, e transpusă uneori în rostogoliri de abstracţiuni nude şi neemoţionante. Un anume retorism, fără acoperire în aur poetic, constatat în *Primele iubiri*, se întîlneşte şi în volumul *Lupta cu inerţia* (probabil că poetul, dacă ar fi avut posibilitatea să-şi revadă textele, ar fi eliminat unele pasaje grandilocvente, unele exagerări pe linia lirismului conceptual, care nu trebuie confundat cu *lirismul de idei*, aşa cum însuşi Labiş îl reprezintă strălucit în cele mai bune versuri ale sale).

În *Lupta cu inerţia* nu este înfăţişată numai dezbaterea lăuntrică furtunoasă, ci şi termenul ei final — înţelegerea, deplina conştiinţă a responsabilităţii. Patosul se află, astfel, înălţat pe o treaptă foarte înaltă. Înverşunarea dintr-o poezie ca *Manifest* era

posibilă numai printr-o identificare a conştiinţei poetului cu marea conştiinţă a epocii :

Astăzi mi-s nervii mai tari ca oricînd,
Totuşi revin amintirile în forfotă brună,
Cuvintele toate se zbuciumă-n mine, arzînd,
Şi mă simt mai aproape de oameni şi mai împreună.
Ştiu, sînt duşmani ce doresc să aducă o zi
Cînd să se-ntoarcă din iad asasinii, stăpînii.
Dar eu strig *nu*, şi-aş striga acest *nu* chiar de-ar fi
Să-mi zbor cu-acest *nu* laolaltă spre ceruri plămînii.
Şi n-au să se-ntoarcă, şi-n van li-i dorinţa şi larma,
Acesta e-al meu şi al vremii profund înţeles...

Ar putea fi citate şi alte exemple în legătură cu ceea ce am numi puterea de identificare lirică vădită de Labiş. Tumultul mulţimilor „cu priviri electrice", cînd „pieţele par mări care învie", îl face pe poet să vibreze adînc, pînă la confundarea cu marele eu colectiv. Această identificare — experienţă crucială — e, în acelaşi timp, autodepăşire :

Mi-i gîndul clar. Măruntele porniri,
Problemele de-o zi, au fost cojite —
Rămîne-un miez atotcuprinzător,
Sclipind oglinzi de ape liniştite.

Schimbările structurale aduse de revoluţie îi apar poetului, răsfrînte în oglinzile interioare, ca o nouă, măreaţă geneză :

Şi haosul acela a-nceput
Să-şi mişte neprecisele conture,
A început în el a se fixa
Organizarea liniilor pure.
Se măcinau vechi legi şi se surpau,
Şi izvorau elanuri uriaşe...

(Bilanţ)

*

Personalitatea poetică a lui Nicolae Labiş n-a putut atinge, în dezvoltarea ei impetuoasă, stadiul deplinei împliniri. Mort la 21 de ani, în plină febră creatoare, poetul rămîne pentru noi — aşa cum îi recompunem din versurile sale imaginea — adolescentul genial, frate spiritual cu iluminatul vagabond Rimbaud ; adolescentul bîntuit de aprige lupte interioare, din care iese mai puternic, mai demn şi mai pur.

Opera pe care a izbutit s-o dea, în decursul puţinilor ani de activitate creatoare, îi asigură lui Labiş locul său în istoria poeziei româneşti. El poate fi considerat primul nostru poet contemporan al adolescenţei, care a reuşit să comunice, într-o viziune originală şi adîncă, frămîntările, aspiraţiile şi arzătoarele entuziasme ale acestei vîrste. În poezia noastră nouă, apariţia lui Labiş a reprezentat un fenomen, dacă nu previzibil în caracteristicile lui individuale, deosebit de semnificativ. Prin opera lui, tînăra generaţie de poeţi dezvoltaţi exclusiv în condiţiile construcţiei socialismului, şi-a făcut auzit glasul ei inedit şi puternic. Căci Labiş este, în primul rînd, poetul unei generaţii animate de mari idei, pasionată, plină de curajoase avînturi, care şi-a făcut intrarea în literatură sub semnul patosului revoluţionar şi al entuziasmului neînfrînt. O atare împrejurare poate explica, în bună măsură, caracterul deschis al liricii sale. Căci, fiind solidar cu epoca sa, într-o profundă comunitate de idei şi tendinţe cu ea, Labiş a fost în mare măsură scutit de rătăcirile subiective şi de crispările sterile. El nu-şi explorează interioritatea decît ca s-o comunice şi, într-un anume fel, s-o depăşească, prin descoperirea unui substrat comun : „Intimele-mi

spirale trudindu-mă le sui, / Cu oarbă lăcomie mă cercetez pe mine, / Şi vă aud, şi vouă tot sufletu-mi descui, / Şi sînt aici ca să vă ştiu mai bine“ *(Intima comedie).*

Opera lui Labiş este astăzi foarte vie, şi interesul față de ea înregistrează o firească şi neîntreruptă creştere. Acest tînăr poet, integrat organic circuitului de valori ale literaturii noastre noi, constituie pentru cei din generaţia sa un stimulent şi totodată un exemplu. Drumurile începute de Labiş au fost şi sînt continuate de alţii, destinul postum al creației sale se anunță bogat în consecințe.

GEO DUMITRESCU

«AVENTURI LIRICE»

De ce *Aventuri lirice?* Alegînd acest titlu, Geo Dumitrescu atrage atenția asupra unora dintre semnificațiile primordiale pe care le atribuie actului poetic; căci *aventură* înseamnă pentru el — cum rezultă din lectura volumului — explorare neobosită a universului, efort și îndrăzneală virilă, curiozitate mereu vie și lacomă, dispreț zdrobitor, afirmat în felul cel mai vehement, față de inerție, platitudine, mediocritate lîncedă și mulțumire de sine. Geo Dumitrescu e un poet al aventurilor contidianului, sub a cărui aparență modestă pulsează excepționalul. Misiunea artistului e de a descătușa, de a elibera acest potențial, înfățișînd reflexele spectacularei erupții. Drumurile lui nu pot fi cele bătătorite, el trebuie să-și taie, cu uneltele sale de explorator, căi noi de acces spre frumusețea esențială și dramatică a lumii, respingînd ispita plăcutelor și comodelor itinerarii „turistice".

Sugerată și prin titlu, reflecția asupra sensului și condițiilor actului liric alcătuiește o parte destul de întinsă din substanța cărții, care se deschide, de altfel,

printr-o revelatoare mărturie în această direcţie. *Intrare în atelier* e o *ars poetica* lipsită de caracterul adeseori sentenţios, alteori declarativ, al acestui gen de compuneri. Avem de-a face mai degrabă cu transcrierea unui proces reflexiv, a unui dialog (în care replicile celuilalt interlocutor sînt mute), decît cu notarea rezultatelor meditaţiei asupra temei propuse. Am remarca, în treacăt, că întreaga poezie a lui Geo Dumitrescu se plasează sub semnul *dialogului liric* — în sensul că se adresează totdeauna unui interlocutor, individual sau colectiv (care poate fi şi cititorul), că ţine seama de reacţiile acestuia, deşi ele nu sînt decît presupuse, niciodată înfăţişate explicit. În limbajul critic se foloseşte adesea expresia „monolog liric", şi poate că unii ar fi înclinaţi să vadă în versurile lui Geo Dumitrescu o ilustrare a unei asemenea modalităţi. Tocmai de aceea subliniem că monologul aparent e, la acest poet, un dialog eliptic, construit după logica adresării directe — împrejurare pe care o vom analiza, în cîteva din consecinţele ei cele mai importante, ceva mai tîrziu. Să revenim, deocamdată, la problema poeziei, aşa cum şi-o pune Geo Dumitrescu în prima dintre *Aventurile lirice.* Accentul principal cade pe ideea de autenticitate. O poezie care decolorează şi usucă sevele vii contravine menirii ei fundamentale.

Dar cum? zicea poetul, cum să păstrezi,
vai, cum, atît de pieritoarea floare?
Şi aşternîndu-şi sugativa strofei,
zdrobind, usca, decolorînd minunea fragedă...
. . . .

O, nu-mi cereţi,
nu pot şi nu vreau să iubesc
tristele flori, tristele frunze presate-ntre file,
nemuritoare schelete, mumii vegetale,
galbene subţirimi, străvezii,
dar moarte, moarte, neîngăduind
amintirea dreaptă a freamătului...

Domeniul adevăratei poezii îl constituie, aşadar, întregul circuit al vieţii unanime, al cărui punct central este omul, simbol al maximei puteri creatoare în natură. Acesta e sensul metaforei neaşteptate a norilor umani fecundatori, care ar fi congeneri cu poezia :

Dar, domnule, zicea
amicul meu cu suflet de cristal,
ia seama, un abur este poezia !...
. . . .
Un abur, fireşte, — o, lumea e plină de aburi ! Pămîntul
pluteşte pe-ntinse culcuşuri de nori...
Dar numai norii oamenilor aduc ploaia,
cei ce rămîn legaţi de soarta
pădurilor şi-a cîmpului,
doar norii oamenilor, norii calzi,
ce se alcătuiesc
din aburul sfînt
al răsuflării oamenilor.
Numai din ei coboară ploaia,
din aburul lor ce păstrează
amintirea lăuntrică, fecundă,
a roşiei licori ce scaldă
inima, creierul, sămînţa puternică
a oamenilor...

În continuare poemul se axează — luînd-o ca factor comun pentru asocierile imagistice — pe ideea actului propriu-zis al *scrisului*. Elementele reprezentă-

rilor poetice sînt aici *condeiul, penița, călimara, cerneala, hîrtia* și, firește, operațiunea însăși a *scrisului*, adică, în sensul cel mai concret, materialele și uneltele elementare ale oricărui poet, proiectate însă într-o lume a metamorfozelor simbolice. Actul scrisului e o veche temă lirică. Geo Dumitrescu o tratează modern, printr-o alternare între notația voit prozaică, orală și directă, pe de-o parte, și metafora revelatoare, pe de alta, aceasta din urmă dezvoltîndu-se treptat, pînă ce atinge dimensiunile unei hiperbole. Această mișcare lirică e specifică temperamentului său :

E adevărat, uneori,
cînd moi condeiul în călimară,
căutînd cu penița prin unda albastră
firul ei cel mai limpede, cel mai curat,
căutînd în neliniștea lichidă
sunetul ei cel mai cuprinzător,
dau de grăunțe de pămînt, de bulgări.
Oh, oh, mă căinez atunci,
prea mult pămînt e-n călimară !
Prea mult pămînt se prinde de peniță,
parcă nu scriu, ci ar ! —
căci nu poți scrie-ntotdeauna,
cum, Doamne iartă-mă, să scrii
despre suflet, despre vise,
ori despre stele,
cu pămînt !...

Acest pămînt e de fapt materia primordială :

Dar, alteori, mă bate gîndul
că și stelele, florile
sînt făcute din pămînt, că și munții,
și oamenii, și soarele —
toate lucrurile și vietățile sînt făcute din pămînt
cu ajutorul unor flăcări
de diferite culori și măsuri...

— materie în care poetul trebuie să reaprindă, cu „puterea privirilor", „strălucirea îndepărtatelor stele, / ardoarea visului celui mai apropiat". Scrisul mai înseamnă pentru Geo Dumitrescu și participare, ardere creatoare. Incandescența patetică — printr-o nouă hiperbolă metaforică — se traduce în termeni concreți cu notația minuțioasă, în stilul cel mai „prozaic", a consecințelor : „penița arde", „cerneala fierbe", „hîrtia fumegă" etc. Tehnica aceasta e maiakovskiană și se bazează pe exploatarea poetică a echivocurilor verbale sau a fenomenului de disociere între sensul propriu și cel figurat al cuvintelor. Așa procedează, de pildă, Maiakovski, în superba metaforă a incendiului inimii (*Norul cu pantaloni,* I). Poetul îi comunică mamei, la telefon, că „i-a luat inima foc", spunînd apoi : „Dacă adulmeci — / miroase-a prăjeală ! / Sînt chemate / în grabă / căști sclipitoare. / Vin pompierii cu cizmele / bocănitoare. / Dar arde o inimă! / Nu se intră năvală"... etc. — (trad. de Cicerone Theodorescu). Un transfer similar (unei situații morale i se atribuie efecte fizice) observăm și la Geo Dumitrescu. [1] Afirmarea incandescenței procesului creator are o forță de sugestie remarcabilă :

[1] Acest procedeu, mai frecvent în literatura umoristică, nu e lipsit — în lirică — de subtile implicații ironice. Ne aflăm de fapt în fața unei interesante interferențe de modalități, explicabilă printr-o reacție împotriva stilului abstract, retoric, grandilocvent, al romanticilor și al descendenților lor. Exagerînd, șarjînd chiar — în marginile poeticului însă —, materializînd patosul, cei care aderă la o asemenea atitudine lirică resping de fapt convențiile „nobile" (aici polemica ia aspectul ironiei), reabilitînd, în substanța lui valabilă, stilul marilor declarații patetice.

Scriu, visez, ard, mintea se-ncinge
pînă la roşu, pînă la abur.
Scriu, peniţa arde, sfîrîie scurt
de cîte ori o cufund în cerneală.
Scriu, pun deoparte peniţa sprijinită de călimară,
şi din vîrful ei suie un fir subţire
de abur albastru, iar pe pagină
se sting uşor licărind literele turnate.
Trebuie să mă opresc, cerneala fierbe,
hîrtia fumegă, aproape să ia foc.

Finalul *Intrării în atelier* accentuează ideea — fundamentală — că poezia este un act de restituţie. Roadele creaţiei aparţin oamenilor, şi poetul întinde cu un gest generos „acest ciorchine albastru, de pămînt", închizînd „ochii ca să revăd mai bine chipurile voastre, / ca să vă-nchipui cum vreau, / cum mi-ar fi cel mai drag : / muşcînd ca dintr-o piersică rumenă, cărnoasă, / muşcînd lacom, cu toată gura, / cu sucul şiroind aromat / pe bărbie, pe piept..."

Sînt toate acestea ideile şi năzuinţele fireşti ale unui poet comunist, preocupat de eficienţa şi autenticitatea omenească a mesajului său. Menirea actului liric este tema şi a altui poem din *Aventuri lirice* — ne gîndim la *Problema spinoasă a nopţilor*. Aici, simbolurile îşi extrag substanţa direct şi explicit din actualitatea socialistă. E imaginată o „adunare a poeţilor, o şedinţă de lucru", în care eroul liric cere cuvîntul spre a dezbate urgenta problemă a nopţilor. Cu o mare varietate de nuanţe — dovedind din partea autorului o ascuţită inteligenţă artistică — e utilizată şi în acest poem tehnica transferului liber de calităţi concrete asupra abstractului. Zilele active, fecunde,

impetuoase ale socialismului, ritmul entuziast al muncii eliberate fac nopţile prea scurte, neînsemnate, ca nişte „înguste vîlcele, / între munţii înalţi ai zilelor". Dar pentru asemenea zile glorioase poeţilor le trebuie nopţi mari, generoase, spre a putea „prelucra polenul îmbelşugat, — / sfîntă pradă / pe care oamenii o adună / din torentul vertiginos al clipelor". Şi răsare întrebarea „Unde, unde sînt nopţile ?", la care poetul răspunde printr-un şir de ipoteze, cu o ştiinţă sigură în mînuirea instrumentelor umorului liric :

Poate sînt pe undeva stocuri supranormative ?
Poate le-adună unii avari şi le-ngroapă
în grădini, la rădăcina pomilor, crezînd
că le vor putea lua cu ei în mormînt,
ca să le trăiască pe îndelete, dincolo, ca şi cum
n-ar fi acolo destule nopţi, prea destule...
Poate e pe undeva o scăpare din vedere,
o greşeală de planificare, de vreme ce am ajuns
să producem mii şi mii de tractoare pe an
şi, mai mare ruşinea !, abia 365 de nopţi !...

Se desprinde din acest poem plin de idei şi o pledoarie pentru cunoaşterea vieţii. Strălucitoarele zile nu pot fi petrecute de poeţi „cu capul în palme / în faţa hîrtiei", căci cine ar fi în stare să-i despăgubească de pierderile suferite astfel ? „Cine-ţi mai dă înapoi / ce-a scăpat ochiul, urechea, bătaia inimii ?" Cu nepotolita-i vervă, poetul aruncă din cînd în cînd şi cîte-o săgeată satirică. Dacă sînt nopţi prea puţine pentru poeţi, „...Să se ia măsuri ! / Să se confişte nopţile de la cei ce dorm ziua, / zugrăvindu-o în culoarea întunecată a nepăsării / şi zicînd că e noapte, / de la cei ce-şi plimbă aghioase melancolii / prin birouri şi ateliere, pe lîngă unelte / dormind în post, / în ghereta de gardă a zilei, / de la cei ce trăiesc dor-

mind, / într-un somn perpetuu, / de la cei ce cufundă nopţile-n spirt, / scoţîndu-le albe, străvezii, împleticite“ etc. Soluţia problemei nopţilor, spune poetul în concluzie, ţine de folosirea „resurselor interne“. Trebuie sporită „a nopţii productivitate“ ; trebuie cercetate, „mai ales în partea de răsărit, / nişte cernoziomuri nedesţelenite, / în care am putea să-nfigem cazmaua cuvîntului“ etc. Imaginea scriitorului e înfăţişată aici în termenii curenţi ai muncii socialiste (se vorbeşte de „inovaţii“, de „tehnica nouă“, de „metode îndrăzneţe“, sau de „furnalele călimărilor“ etc.) — pe o direcţie inaugurată de Maiakovski. Finalul poemului e o nouă invitaţie de incandescenţă :

Asta v-o spun, nu de la mine — de fapt e o taină.
Am furat-o trăgînd cu ochiul
la oamenii care fac pîine, care fac oţel...
Vă spun, pe cinstea mea,
era vorba de flacără, de dogoare —
de-asta se umfla pîinea, rumenindu-se,
de-asta fierbea scînteind oţelul...
Aşadar, vezi bine, aici e secretul :
să lucrăm
cu cerneală fierbinte...

Implicaţii cu privire la îndatoririle şi drepturile poeziei se mai găsesc şi în alte poeme (în *Obrazul rumen al amintirii* sau *Omul va fi om*, bunăoară), dar o analiză a lor cît de cît nuanţată ar spori peste marginile cuvenite proporţiile acestei prime părţi a cronicii, fără a aduce idei esenţiale în plus.

Formulînd idealul unei poezii care să capteze, păstrîndu-le vii, sevele vieţii, care să investigheze zonele esenţiale ale actualităţii, era pe deplin firesc ca Geo Dumitrescu să-şi afle filoanele principale ale inspiraţiei în istoria atît de bogată şi de dinamică a erei

revoluţiilor proletare. Poemele cuprinse în *Aventuri lirice* ilustrează cîteva mari direcţii — fireşte, fără a implica aici rigide separaţii didactice, căci cartea e, prin ton, tematică, viziune, foarte unitară. Există la Geo Dumitrescu o tendinţă spre descripţia lirică (uneori cu elemente de reportaj), ca în încercările de reconstituire „pe viu" a tablourilor contemporaneităţii noastre socialiste *(Oraţie la o moară de lumină, Creierul uzinei, Macarale la marginea oraşului).* Alteori se vădeşte o marcată înclinaţie spre dezbaterea unor probleme etice *(Cîinele de lîngă pod, Fugarul, Treptele iertării, Obrazul rumen al amintirii, Doar aşa să alergi, Omul va fi om).* În sfîrşit, există în volum cîteva poeme în sensul bun „ocazionale", ecouri lirice la unele evenimente însemnate pe plan internaţional, cum ar fi *Spre stele* (inspirat, de bună seamă, de primul zbor cosmic al omului, efectuat în aprilie 1961 de I. Gagarin), sau *Balada corăbiilor de piatră,* dedicată lui Fidel Castro şi constituind o remarcabilă pledoarie poetică pentru libertatea popoarelor îndelung ţinute sub jugul colonial. Cum atrăgeam atenţia şi mai înainte, astfel de delimitări sînt însă sortite să rămînă nişte simple aproximaţii, pentru că — pe de o parte — universul tematic al poetului e mai bogat decît reiese din atari precizări generale, iar — pe de alta — fiecare poem conexează sau contrapunctează mai multe serii tematice. Poezia lui Geo Dumitrescu — pornind de la specificul a aceea ce am numit „dialogul liric" — e digresivă şi arborescentă, din tulpina principală a unei compuneri desprinzîndu-se mereu ramificaţii noi şi neaşteptate. În aceasta constă de fapt originalitatea formulei alese. Sîntem ispitiţi să facem o constatare de un ordin mai abstract : ne pare că un semn al valorii unei poezii poate fi aflat şi în

rezistența pe care o opune cînd e abordată cu procedeele curente, convenționale, ale criticii. În acest sens trebuie spus că Geo Dumitrescu e un poet „incomod" și că, față de distincțiile și clasificările grăbite, el păstrează mereu superioritatea unui surîs de tăioasă ironie...

Imaginea actualității se constituie la autorul *Aventurilor lirice* din acumulări succesive de notații „prozaice", descripții ale cadrului cotidian, în care înfloresc din cînd în cînd, cu un fel de bruschețe, imagini inedite, de largă sugestivitate. Să ne referim de pildă la *Macarale la marginea orașului,* poem amplu, nu scutit de lungimi și inegalități, dar căruia cu greu i s-ar putea nega evidentele merite. E reconstituit aici peisajul unei mahalale bucureștene într-o zi în care — cu un duduit continuu, din ce în ce mai profund și mai puternic — vin macaralele „din trupul orașului", anunțînd, simbolic, extinderea marii cetăți socialiste și în această modestă și prăfoasă periferie, rămășiță a trecutului. Zgomotele macaralelor se aud la început îndepărtate, și „în mahalaua noastră semirurală / viața pare să curgă firesc, / în haine obișnuite de lucru". Poemul e conceput am zice cinematografic, realizîndu-se un fel de contrapunct între imagine și banda sonoră. Mai întîi dimineața „transparentă de sticlă", deschiderea caselor și a florilor, „oamenii prin curți", comparați, ca spre a rupe atmosfera de idilism matinal, cu niște „gingașe locomotive" : „oamenii... ca niște gingașe locomotive sub presiune, / leapădă aburii somnului, fumegînd / din prima țigară a zilei, tare ca un rachiu". Imagine poate forțată la prima vedere, pentru că șochează prejudecățile „calofile". După debutul „poetic" (transparență, flori) al acestui grup de versuri, com-

parația aduce totuși, neașteptat, un accent puternic și autentic. Făcînd din termenul tehnic, industrial — nu numai aici — *termenul evocator* al unui trop, Geo Dumitrescu insistă, indirect, asupra frumuseții civilizației, restituită omului prin socialism. Același efect îl regăsim adesea în poem: „Bună dimineața ! spun arțarii tineri / de pe marginea străzii. / Bună dimineața ! spun tramvaiele / cu ochii roșii de nesomn. / Iar mica locomotivă bondoacă a uzinei / aleargă cu buclele negre desfăcute în vînt". Și s-ar mai putea da multe exemple. Pericolul folosirii abuzive a unui asemenea tip de construcție imagistică se cuvine totuși subliniat: se pot surprinde în versurile lui Geo Dumitrescu accentele a ceea ce am numi un *idilism industrial* (și în poemul discutat, dar mai ales în *Creierul uzinei*, unde întreaga concepție lirică stă sub semnul deficienței semnalate). În *Macarale la marginea orașului* simbolul se încheagă într-un „crescendo" lent. După o dimineață calmă, după o zi activă, locuitorii pașnicei mahalale devin conștienți abia spre seară de evenimentul care se pregătește. Îi cuprinde o febrilitate nemaiștiută. Noaptea cade, și oamenii adorm, „cloroformizați" — spune poetul, căci „...dintr-un salcîm înalt, cu pămătuf la vîrf, / speriată, sare noaptea stîngace în patru labe, / întinzîndu-se cît e de lungă în mijlocul străzii, / și scăpînd din sîn marele ei clondir de cloroform". Abia acum banda sonoră coincide cu imaginea acestui poem-film documentar. „Înalte, masive, punînd în mișcare în jur / o mare vibrație de forță, / de dincolo de marele pod al căii ferate, vin macaralele...", „și oamenii le așteaptă, / întinzînd mîinile / prin apele calde ale somnului..."

Meritul cel mai de seamă al poemului *Macarale la marginea orașului* (și într-o măsură al celui intitulat *Orație la o moară de lumină)* stă în puterea de a sugera atmosfera vieții actuale. Adeseori detaliul aparent neînsemnat capătă un relief nebănuit. Geo Dumitrescu are un simț al observației indubitabil, și chiar metaforele cele mai îndrăznețe au nu o dată, în structura lor, elemente de notație minuțioasă, pătrunzătoare. Poetul acesta căruia îi repugnă „literaturizarea" sub toate formele ei descoperă mereu plăcerea detaliului semnificativ și autentic, a „documentarului". S-a vorbit la noi de „reportajul liric", specie hibridă, cu care poezia lui Geo Dumitrescu n-are nimic comun, deși prezența unui filon reporteric se poate consemna. Dar acesta se împletește intim, fuzionează cu alte filoane (umorul, meditația lirică etc.) și nu capătă niciodată preponderență.

Suflul contemporaneității se face puternic simțit și în poemele de reflecție etică. Dintre ele credem că trebuie discutat în primul rînd *Cîinele de lîngă pod*, poate cel mai închegat artistic din întregul volum. Un lirism al cadrului cotidian (pretextul îl formează o plimbare pe bicicletă și apariția unui cîine vagabond, care se încăpățînează a urmări pe biciclistul-poet) devine punctul de pornire al unei complexe dezbateri simbolice, de adînci rezonanțe. Virtualitățile diverse ale talentului lui Geo Dumitrescu se realizează aici egal și armonios : patosul și autoironia, acuitatea percepției și fantezia liberă, tonul confesiv, direct, și disimularea sarcastică.

Poemul e un exemplu elocvent de plurivalență tematică, într-o desfășurare lirico-epică ale cărei coordonate sînt extrem de simple. Se cere remarcată, ca o calitate definitorie, puterea de a infuza substanță

evocatoare împrejurărilor celor mai îndepărtate de noţiunea obişnuită a „frumosului poetic". Ce poate fi mai puţin „liric" (pentru o mentalitate convenţională) decît o plimbare pe bicicletă? Geo Dumitrescu „anticalofilul" descoperă însă într-o atare situaţie nucleul unui poem al euforiei şi echilibrului:

Şi-acum, pedalînd liniştit, cu pieptul plin
de puterea aerului pur şi-a luminii,
de bucuria echilibrului
şi-a locomoţiei libere, line, pe două roţi,
privirea mea alerga de-a lungul gardurilor
liberă, dreaptă, lipsită de orice sfială,
liberă, energică, materială, ca o nevăzută nuia,
făcînd să răpăie bătrînele scînduri
în frînturi de cîntece vioaie, puerile,
crîmpeie de marşuri încrezătoare, ce aminteau
de vremea surîzătoare, suavă,
a impetuosului „sînt soldat şi călăreţ".

Introducerea în poem a simbolicului cîine Degringo e cu totul neostentativă, poetul ferindu-se de artificialitatea rece şi prezumţioasă a alegoriei. Poate tocmai din pricina aceasta eroul liric îşi descrie, cu un fel de minuţie deliberată, reacţiile psihologice determinate de apariţia cîinelui vagabond („o uşoară strîngere de inimă", „dar frică nu-mi era, nu mi-e frică de cîini", totuşi „cîinele Degringo îmi dădea o nelinişte, / un fel de teamă potenţială, / mai degrabă sentimentul că lui i s-ar putea părea că mi-e frică" etc.), refuzîndu-şi — deocamdată — reflecţiile de un ordin mai general. Poetul aplică aici o lecţie a prozei, în care simbolul trebuie să crească din impresia de realitate riguroasă, extrăgîndu-şi forţa tocmai din aceasta, ca o plantă dintr-un pămînt fecund. Cîinele posac se ia după bicicletă, liniştit, fără să latre, „potrivindu-şi paşii pe paşii roţilor mele, /

privindu-mă ţintă în ochi". Eroul liric trece prin diferite stări, într-o gradaţie ascendentă, apoi descendentă: intrigare, mînie, înverşunare şi ciudă, tulburare, mirare etc.; îl năpădesc tot felul de gînduri; se adresează cîinelui, îi ţine lungi discursuri, imperative şi vehemente la început, prietenoase la sfîrşit; paralel se desfăşoară un dialog interior, cu argumente şi contraargumente — pentru ca din toate aceste acumulări şi fluctuaţii, notate cu exactitate, să se constituie încetul cu încetul structura distinct simbolică a poemului. Ce reprezintă deci cîinele Degringo? Simplificînd, am putea spune că e un simbol al frustraţiei, iar dezideratul etic formulat în poem — tot simplificînd — ar fi „că mizeria nu e / zestrea fatală a vieţii" şi „nepăsarea / nu e legea firească a vieţii" sau, după „învăţătura marelui înţelept": „nimic nu trebuie lăsat să se piardă / din ceea ce poate fi de folos cîndva". Ar fi însă cu totul greşit să considerăm un simbol artistic reductibil la cîteva afirmaţii generale: el este de fapt inepuizabil şi ireductibil, semnificaţiile lui interconectîndu-se infinit. Exerciţiul didactic care constă în transpunerea brută a unei imagini artistice într-o formulă explicită unică nu face decît să sărăcească faptul de artă, lipsindu-l de specificul lui. Merită, în schimb, să acordăm toată atenţia facturii contemporane a gîndirii poetului în *Cîinele de lîngă pod*. Geo Dumitrescu întreprinde numeroase incursiuni polemice în domeniul valorilor eticii burgheze. Filantropia, caritatea, umilinţa falsă îi prilejuiesc virulente izbucniri satirice. Iată, de pildă, cîteva versuri despre caritate:

...o, voi sentimentali, suflete de gelatină,
duioase inimi caritabile, muiereşti,
plopi tremurători,

voi, furnizori de proteze morale,
duhuri senile,
cu creierul înotînd în lacrimi,
voi ce hrăniți în suflete slabe
nevoia de ocrotire și milostenie,
răsfățul și tînjala,

sau versurile despre acele „vietăți / care știu să dea din coadă și să se gudure, / chiar fără să aibă coadă". Spiritul dialecticii etice din *Cîinele de lîngă pod* revine și în alte poeme — *Treptele iertării* sau *Doar așa să alergi*. Crezul moral exprimat de poet e acela al dinamismului necesar, revoluționar :

Aleargă, aleargă, nu te opri — iată legea !
Stagnarea e moarte ! Aleargă, aleargă,
între mîine și ieri, înainte-napoi,
între cer și pămînt, între tine și oameni...
Aleargă, aleargă,
ca o piatră curată, ce curge de-a dura
în viul apelor, neputînd prinde mușchi.

(Doar așa să alergi)

Același optimism patetic vibrează și în *Omul va fi om,* imn al ethosului comunist care încheie în chip semnificativ volumul *Aventurilor lirice.* Sensul suprem al comunismului e triumful omenescului :

Și-ncet, încet,
învățam să descleștăm mîinile omului-lup
înfipte în gîtlejul fratelui,
învățam să oprim mîna
ce se ridică să înfigă cuțitul.
Și-ncet, încet, învățătura cărții
se înscria adînc în carnea
străvechei nădejdi a oamenilor,
în marea lor sete veșnic nepotolită,
și-n noi începea să coboare simplu o bănuială caldă
că anume comunismul e atunci
cînd omul devine om.

Interesul *Aventurilor lirice* stă şi în varietatea plină de suplețe a mijloacelor artistice folosite de poet. Discuția asupra lor depăşeşte sfera unor preocupări formale, căci pe această cale se pot lămuri unele importante probleme de conținut ale poeziei lui Geo Dumitrescu. Atrăgeam atenția, la începutul cronicii, că ne aflăm în fața unui *poet de dialog*. Într-adevăr, structura celor mai multe dintre poemele cuprinse în *Aventuri lirice* aminteşte, prin caracteristicile ei cele mai izbitoare, de situația-tip în care se află un om care discută. Monologul — în teatru, de unde vine noțiunea — e rostit de un personaj care se află singur pe scenă. În lirică, monologul indică, păstrîndu-şi de altfel însuşirile esențiale, o tendință de interiorizare, spiritul autoconfesiunii, al dezbaterii lăuntrice. Dialogul, invers, înseamnă exteriorizare, *vorbire adresată*. Dar te adresezi altcuiva nu numai cînd dialoghezi: poți rosti un discurs, un apel, o rugăminte etc. Dialogul presupune schimbul de replici, oralitatea vie şi mobilă, neîntreruptul joc al punctelor de vedere. Modalitatea lirică pe care o adoptă, temperamental, Geo Dumitrescu ni se pare a fi cea a dialogului, în care, însă — cum am mai subliniat —, replicile interlocutorului sînt mute. E în această tehnică a elipsei ceva din specificul metaforei. Explicit, dialogul liric în forma sa eliptică e folosit, de pildă, în *Cîinele de lîngă pod*, unde poetul se adresează unei făpturi necuvîntătoare, ale cărei replici — cu valoare simbolică — sînt notate prin detalii de comportament exterior (privirea blîndă, afectuoasă a cîinelui, cînd i se aruncă „bolovanii vorbelor dure" etc.). Dar structura de dialog e mult mai frecventă în versurile lui Geo Dumitrescu. Chiar atunci cînd se îndreaptă spre universul lăuntric, poetul se

dedublează permanent, discută febril cu el însuşi, în acel stil *discontinuu* şi *deschis* care e al dialogului. N-am vrea să spunem că e modalitatea unică a poeziei lui Geo Dumitrescu, dar credem că din această trăsătură se poate deduce un climat general, un spirit viu, nervos, receptiv şi deschis, prompt şi ascuţit, care domină peste tot în versurile sale. Fiind vorba de un lirism adresat — pe tonul discuţiei chiar —, sînt fireşti numeroasele forme ale expresiei orale (persoana a doua singular sau plural, la pronume şi verbe, subjonctivul şi imperativul, ca şi frecventele formule de tipul : „v-am spus“, „mi-am zis“, m-am întrebat“, „spun“ etc.), repeţirile cu rol emfatic, prozaismele etc. Tonul poetului are o multiplicitate de inflexiuni — pe o gamă care merge de la gravitatea înfiorată pînă la ironie, glumă, amuzament familiar.

O altă caracteristică distinctivă a stilului lui Geo Dumitrescu ni se pare a fi utilizarea simbolului şi metaforei dezvoltate pînă la hiperbolă, în tradiţia maiakovskiană, dar nu fără unele rezultate inedite. Într-o astfel de tehnică poetică poate că lucrul cel mai lipsit de importanţă e noutatea metaforelor. Îndeobşte sînt preferate chiar asocierile cele mai curente, devenite, în limbă, ceea ce se numeşte „metafore moarte“. Elementul de surpriză, de revelaţie artistică apare abia atunci cînd o astfel de „metaforă moartă“ sau un simbol uzat sînt, prin dilatarea şi diversificarea implicaţiilor lor, reînviate. Un exemplu elocvent ni-l oferă *Obrazul rumen al amintirilor*. Unul dintre simbolurile-cheie, care contribuie la structurarea unitară a întregului poem, dar pe care autorul nu-l formulează niciodată ca atare (ci doar în numeroase aplicări concrete ale lui), este derivat din

lumea şcolară („şcoala vieţii" sau „lecţia vieţii", am putea spune). Amintirile apar ca un „maculator pestriţ, / cu file gălbui, doldora / de paralaxe greoaie şi tenebroase ecuaţii, / de hidrocarburi în ghirlande ciudate / şi neverosimile amoebe «Harmudt» nr. 2, / prin care mijeşte mustaţa precoce a poeziei..." Elevul de altădată n-avea „nici măcar buna deprindere şcolară / de a-şi trece pe curat lecţiile". Poetul mărturiseşte că, într-un „ceas ruşinat, răscolit", voia să-şi renege amintirile („să le ard cu apă oxigenată, cu iod, / ca pe nişte prea corijente coşuri de clasa a 5-a"). Dar, într-un moment ulterior, capătă conştiinţa continuităţii lui interioare. Redevenit elev (însă într-o vreme nouă, eliberată), poetul mărturiseşte:

Şi totul se aşterne pe curat
în fila nouă a vieţii,
ca o ecuaţie eliberată de taine,
ca o fulgerătoare paralaxă cu mii de trepte,
aţintită spre inima stelei viitorului,
ca o solemnă lecţie, lucrare scrisă,
la ora de „Istoria rotunjimii pămîntului",
ori de „Anatomia înţelepciunii" etc.

Simbolul „şcolii" — cu sensuri diferite — se dezvoltă de-a lungul întregului poem, căpătînd, în partea finală, ceea ce s-ar putea numi *profunzime artistică.* Fiecare din detaliile asociate (căci şcoală înseamnă ecuaţii, lecţii, ore, obligaţia de a trece pe curat lecţiile etc.), prin luminarea lui din unghiuri deosebite, e înzestrat cu forţă de iradiaţie sugestivă.

Universul poetic al lui Geo Dumitrescu este anti-„poetic", şi afirmînd aceasta nu facem decît un paradox aparent. Căci, într-adevăr, tot ceea ce ţine de

recuzita tradițional „poetică" lipsește de aici. Este prezentă, în schimb, poezia, cu vibrația ei specifică, transfiguratoare. În versurile lui Geo Dumitrescu — în cele mai bune, care sînt majoritare — trăiește lumea civilizației socialiste contemporane. Pentru a o denumi era nevoie de cuvinte curente, termeni tehnici și industriali, termeni intelectuali și morali, multe expresii colocviale, dar și multe neologisme (fără nici un aer pedant). Adeseori, poetul știe să descopere zăcămintele aurifere ale limbajului zis „prozaic", deși cîteodată investigațiile lui în acest domeniu nu sînt fructuoase (de exemplu, *Creierul uzinei*).

Autorul *Aventurilor lirice* a publicat, acum două decenii și mai bine, o plachetă juvenilă, semnată cu pseudonimul Felix Anadam (*Aritmetică,* în colecția revistei *Albatros,* oct. 1941). Majoritatea versurilor de aici, cărora li s-au adăugat altele, mai noi, de un nonconformism amar și sarcastic, au intrat în volumul adevăratului și strălucitului debut al lui Geo Dumitrescu: *Libertatea de a trage cu pușca* (1946). Arta tînărului poet marcat psihologic de experiența tragică a războiului stătea sub semnul frondei totale, al unei revolte de tip rimbaldian împotriva falselor valori burgheze. Cartea e documentul patetic al unei generații intelectuale care, convinsă de falimentul capitalismului, nu aflase încă — în anii marii conflagrații — drumul luptei revoluționare. Atitudinea lui Geo Dumitrescu, în acele poeme de tinerețe, este aceea a curajului moral. Să notăm, de pildă, reducția la absurd și la grotesc a războiului, cu o distrugătoare ironie la adresa tuturor fanfaronadelor „eroice" (poezia

e scrisă în plină perioadă de dictatură antonesciană, în 1943) :

În groapa neagră, poate chiar într-un cimitir,
oamenii, prietenii mei înarmați, își ascultau propriile șoapte —
toți erau murdari, slabi și patetici ca în Shakespeare,
își numărau gloanțele și zilele și nădăjduiau un atac
peste noapte.

Atunci a ieșit luna, fără cască, de undeva din bezna ghimpată ;
dar oamenii n-au căzut cu fețele la pămînt,
ei au aprins țigările discutînd despre libertatea de a trage
cu pușca,
rezemați comod în groapa neagră sau poate chiar pe cîte
o piatră de mormînt.

Sînt sigur că unul din ei eram eu —
de altfel, astăzi mi-am găsit în sertar, printre manuscrisele
fel de fel,
pistolul meu ghintuit, cu douăzeci și patru de focuri,
cu care am participat la asediul Trebizondei, dacă nu mă înșel.

Doamne, ce de isprăvi am mai făcut și-atunci !
Ca un erou din Sadoveanu, eram viteaz și crud ;
țin minte să fi distrus trei sute șaizeci de dușmani
într-un singur asalt —
ah, răcnetele mele de mînie și triumf și-acum mi le mai aud !...

La Waterloo eram cu bietul Bonaparte cabotinul,
rostandizînd pe pragul unui veac,
viteaz și inutil și grasseiat la culme,
luptam și-atuncea — ce era să fac ?

(Libertatea de a trage cu pușca)

A urmat o lungă pauză în scrisul lui Geo Dumitrescu — peste un deceniu — pînă la reapariția lui în presa

literară (*Gazeta literară*, *Luceafărul*, *Viaţa romînească*), şi, recent, în volum. *Aventurile lirice* reprezintă, în biografia spirituală a poetului, aflarea acelor certitudini pe care le căuta în *Libertatea de a trage cu puşca*. O dată cu îmbogăţirea ei în substanţă, poezia lui Geo Dumitrescu se diversifică şi în mijloace, firesc, cu acea bărbătească dezinvoltură care e un atribut (şi un secret) al maturităţii.

NINA CASSIAN

«SĂRBĂTORILE ZILNICE»

Poetă a senzaţiilor şi sentimentelor lucide (chiar ea afirma odată, dacă nu ne înşelăm, că trăirea intelectuală nu distruge, ci, dimpotrivă, intensifică senzaţia sau sentimentul), Nina Cassian din *Sărbătorile zilnice* evoluează cu o superioară graţie într-un registru liric amplu, care se extinde de la tonul solemn din *Bach* (amintim elogiul geniului care se aşază, simbolic, la masă, „rupe în douăsprezece bucata de pîine / şi o împarte umanităţii. / Douăsprezece sunete, / trezite din minusculele lor leagăne de fildeş, / douăsprezece sunete indicînd adevărul, / aşa cum cele douăsprezece bătăi ale ceasului indică miezul zilei şi al nopţii ; / douăsprezece sunete lucrînd cu mistriile şi ciocanele, / la o construcţie fără cusur, / la un minuţios edificiu cu etaje suprapuse, / un etaj de linişte peste unul de zbucium, / şi deasupra încă unul de certitudine“...), pînă la tonul liric direct, spontan, plin de proaspătă dezinvoltură al lied-ului. Între poezia de idei (aici ideile au, de cele mai multe ori, vibraţia emoţiei) şi confesiunea lirică, notaţia sugestivă a faptului cotidian

sau simplul cîntec de dragoste — căci nu există decît aparente incompatibilități între ele —, poeta știe să găsească o soluție a firescului, atribut al unei personalități care nu se sperie de diversitate.

Cu *Sărbătorile zilnice* Nina Cassian continuă de fapt direcțiile lirice pe care le urmărise și în *Vîrstele anului*, excelentul volum din 1957. Regăsim interesul poetei pentru domeniul eticului, patosul nesentimental în afirmarea idealurilor contemporane, elogiul înflăcărat al dragostei, forță telurică și purificatoare totodată. E vorba, bineînțeles, de o continuare nu în ordinea mecanicului, ci în aceea a creației, care exclude previzibilul. Între 1957 și 1961 Nina Cassian a străbătut, pe plan liric, o evoluție deosebit de interesantă.

S-a discutat destul de mult, în critica noastră, despre poezia cotidianului, printre cei care ilustrează această orientare fiind, aproape invariabil, amintită și Nina Cassian. În explorarea zonelor diurne, Nina Cassian a simțit nevoia — în conformitate de altfel cu propriul ei temperament artistic — de a recurge la o tehnică poetică, proprie între alții și lui Ritsos, a proiectării obiectului uzual sau faptului mărunt în simbol și viziune. Se poate cita, pe această linie, vibrantul poem *Noaptea în sala de ședințe*, deși, pînă la urmă, tocmai datorită faptului că elementul concret, cotidian, este doar termenul inițial al procesului de simbolizare, dezbaterea propriu-zisă se desfășoară la un alt nivel decît cel presupus de noțiunea însăși a poeziei cotidianului. Rămîne, după părerea noastră, greu de contestat la o analiză atentă a *Sărbătorilor zilnice* faptul că așa-numitul lirism al faptului cotidian nu constituie decît *una* din direcțiile de manifestare ale personalității Ninei Cassian. Realitatea artis-

tică a creației poetei face necesară respingerea unei incipiente prejudecăți critice. Pentru că există o tendință de a vedea, în Nina Cassian, o poetă aproape exclusiv a cotidianului, ceea ce e fals nu numai pentru creația ei mai veche, dar și pentru cea recentă. O asemenea etichetare ascunde unele laturi importante ale talentului poetei.

Nu preocuparea pentru cotidian domină, așadar, în *Sărbătorile zilnice*, ci aceea pentru poezia de idei — aproape totdeauna cu o semnificație *etică*. Într-adevăr, noțiunile folosite reprezintă adeseori valori morale, cărora li se descoperă, cu o inventivitate febrilă, echivalențele poetice. Munca (în poezia *Hala*) e „contrastul liniștii", al „ezitării", al „umilinții". Solemnitatea efortului, încordarea, forța nu exclud grația în imaginea desenată de poetă : „gestul se încarcă de forță / ca pasărea de spațiu". Ideea simbolică a continuei înălțări a umanului, prin activitatea constructivă, conștientă, conferă unor cuvinte desemnînd noțiuni geometrice accepții etice (direcție, vertical, unghi) ; în *Hala mare din Hunedoara*, „direcțiile năzuiesc vertical, / iar frîngerea din mijloc a celui ce supraveghează șarja / nu e decît unghiul elanului său, / care-l va înălța și mai mult". E afirmată, altădată, valoarea cunoașterii (risipire a slăbiciunii, a minciunii) : „Nu mă lăsa să-ți ascund nimic, / să te cruț, să mă cruți, să te mint, / ca și cînd am fi slabi, ca și cînd / ne-am speria, CUNOSCÎND". Arta trebuie să fie înălțare „pe spirala de oțel a ideii" *(Unei prietene).* Luciditatea e ca un „bisturiu de platină" cu care se face „chirurgia adevărului". Ea nu e nici „uscăciune", nici „frigiditate", ci, prin cunoaștere, sporește intensitatea și noutatea lumii : „Eu știu că dimensiunea ta dă adevărata cunoaștere, / așa cum în unele

după-amieze, / cînd exuberanța luminii a trecut / și seara ambiguă e încă departe, / totul e uimitor de intens și de nou“... *(Odă lucidității)*. Bucuria lucidă e superioară celei neînțelese, iar „puterea fără conștiință e înceată ca mîlul“. Era cosmică este, pentru omul avîntat în lumi siderale *(Astronautică)*, o victorie asupra Spațiului și Timpului — „care ne delimitează viața, / ca două săbii albastre“ ; explorarea universului nu distruge însă valorile firești ale existenței terestre, bucuriile simple : „zăpada, caii, cerul“ își păstrează intacte frumusețea pentru ochii „din care știința n-a izgonit candoarea“. Reflecția etică ocupă un loc important și în poemul *Noaptea în sala de ședințe*. E relevată acea armonie comunistă care se stabilește între eu și colectivitate :

> ...și spui „eu“ cu mîndria unui membru al obștii,
> un „eu“ curat, responsabil,
> vindecat de orice maladie a egoismului ;
> cînd te mărturisești tovarășilor tăi,
> biografia ta
> capătă acoperirea în aur a valorii ei obiective.

Poeta face, altădată, un bilanț al valorilor negative pe care se sprijinea morala burgheză *(Inventar)* : sînt denumite „Orgoliul, zeu de aur cu ochii verzi“, „Indiferența“, „Gnomul Invidiei“, „Egoismul, personaj adipos, cu granițí nesigure“, „coropișnița Ipocriziei“, „Buldogul Teroarei“ etc., dar aici alegorismul ostentativ nu izbutește decît să întărească o anume impresie de uscăciune conceptuală.

Semnificațiile etice sînt și alteori puse în lumină. A fi comunist înseamnă a fi într-o permanentă ar-

dere interioară (cităm în întregime frumoasa poezie *Portret de comunist* :

> Arzi, deci exişti ! Ce vîlvătăi,
> ce rug superb sînt anii tăi !
> Dac-ai pieri şi iar te-ai naşte,
> în acest semn te voi cunoaşte :
> trecut prin flăcări, pur, subţire,
> — şi mistuit în omenire.

Elogiul vieţii, al vîrstelor ei, e rostit din perspectiva unei puternice dorinţe de unitate. Nici o experienţă nu trebuie uitată : în „aula solemnă a maturităţii", omul trebuie să pătrundă cu „toate vîrstele" (acesta e şi titlul poemului) :

> Am luat hotărîrea să nu mă despart niciodată
> de copilărie, de adolescenţă, de tinereţe,
> ci să-mi trăiesc
> simultan toate vîrstele.

O astfel de viziune etică, diferenţiată şi unitară artistic, defineşte universul poetic al Ninei Cassian. Să-i atragem însă atenţia poetei că „eticizînd" abuziv, pericolul didacticismului (oricît de îndulcit prin metafore graţioase şi inteligente) se face resimţit în creaţia ei.

Deşi poate părea ciudat la o poetă care se simte înclinată spre meditaţie şi cerebralitate şi care foloseşte, în versurile ei, atîtea noţiuni abstracte, expresia dragostei ia la Nina Cassian, deseori, accentele simplităţii, ale mărturisirii directe. Tonul poate fi uneori patetic, alteori de o violentă senzualitate, alteori de o melancolie limpede, alteori plin de o jucăuşă graţie — rareori vom întîlni însă aici artificiul manie-

rist (ceea ce nu se întîmplă totdeauna cînd poeta dintr-o altă perspectivă scrie *despre* dragoste, „monografic" și încercînd generalizări etice, ca în *Spectacol în aer liber*). Un poem ca *Săruturile* e o pură exclamație metaforică: „Săruturile noastre, sute, mii / sau milioane cîte au fost — / niciodată nu le-am știut pe de rost, / fructele mele, veverițele mele, garoafele mele, / izvoarele mele, cuțitele mele! / Pot să dorm și să visez pe gura ta, / să cînt și să mor pe gura ta; / încă și încă..." Modalitatea aceasta nu face imposibil, altădată, fiorul delicat, desenul fin din iernaticul *Vitraliu*:

„...Numărat-am arborii, egalii / pîn'la casa ta... Era zăpadă, / falnică, vrăjită, ca-n baladă. / Și-am bătut în poartă. Lemnul rece. / Peste tot, Absența, ca o nouă / și totală iarnă. Mîndrul rege — / nicăieri... Cu mîinile-amîndouă, / am luat zăpadă și-am băut / locul alb pe unde n-ai trecut." Imaginile din poeziile de dragoste ale Ninei Cassian au uneori o mișcare de o remarcabilă suavitate. Refuzul iubitului prilejuiește o notație de acest fel: „Nici părul meu — vin subțire — /nu pot să-l torn peste tine".

Altădată, iubitul este închipuit citind un poem, iar în ochii lui cerneala „trece curată / ca firul de-argint". Dragostea, așa cum o exprimă Nina Cassian, nu este evaziune, fugă din real, ci, dimpotrivă, are sensul unei proaspete receptivități pe care numai o existență activă îl poate da.

Reținem din acest volum și cîteva mărturii poetice despre actul scrisului; e exprimarea unei euforii, a unei bucurii delicate: „Scriind pe-un caiet liniat cu albastru, / parcă aș scrie de-a dreptul pe dungile mării / cu sîrguincioasa caligrafie a unei păsări". Ampli-

tudinea desfăşurării lirice e o consecinţă a libertăţii de spirit în care creează poeta :

Libertatea îmi şuieră în jurul frunţii,
solicitîndu-mi părul, răcorindu-mi respiraţia —
astfel parcurg seninul, ordinea lui infinită,
scriind pe-un caiet liniat cu albastru.

Altădată, scrisul cheamă imagini pline de prospeţimea unor excursii estivale în păduri, cu deliciile culesului de mure : „Sînt plină de cerneală pe mîini, pe buze, / ca şi cînd aş fi mîncat mure“ (păcat că metafora e negată inutil sub raport poetic, în versurile următoare : „Şi totuşi, ce departe-am rămas de pădure, / aici, între pagini ursuze“ etc.). Ar merita să fie citată, în acelaşi context, şi scurta poezie *Joc de apă*. Ideea de fluiditate a actului creator, de firesc şi caldă participare, se comunică aici cu sugestivitate ingenuă :

Picură streaşina, picură vesel şi iute,
Pagina mea e plină de rîsul dezgheţului.
Lin ocolesc transparentele stele de apă,
Scriu printre stele, şi urma creionului scapără,
Mîna mi-e udă ca o şopîrlă de platină,
Tu, prospeţime !

La o poetă adeseori cerebrală ca Nina Cassian, astfel de mărturii ale spontaneităţii imaginative dovedesc că, într-adevăr, luciditatea (atîta vreme cît nu devine o prejudecată) „nu sugrumă emoţia“.

VERONICA PORUMBACU

«DIMINEȚILE SIMPLE»

Într-o discuție literară, cineva (cînd se încerca tocmai o definire a lirismului feminin) își exprima, mai mult cu încăpățînare decît cu intransigență, părerea că „N-are importanță dacă o poezie e feminină sau nu ; ceea ce mă interesează e ca poezia să fie izbutită". Ca și cînd între cei doi termeni ar exista o incompatibilitate de ordin fundamental ! Un asemenea punct de vedere — explicit sau implicit — relevă o anume primitivitate a criteriilor critice, o confuzie de planuri estetice a cărei consecință e, în ultimă instanță, o confuzie de valori. Arta este dialog, și în măsura în care sîntem obligați să ținem seama de obiectul acestui dialog, trebuie să ținem seama și de subiectul care se exprimă, de structura acestuia. A vorbi despre opera unei poete ignorînd sensurile feminității pe care le dezvăluie ar fi o eroare netăgăduită.

De-a lungul secolelor expresia poetică a sufletului feminin s-a îmbogățit — în cadrul unor coordonate specifice — cu nenumărate nuanțe și valori inedite.

Legată încă de la început de eros (cu atît mai mult cu cît femeii zonele de activitate ale existenței sociale îi erau inaccesibile), lirica feminină înregistrează cu timpul o amplă deschidere față de lume și față de marile ei probleme. Se cristalizează, într-un fel, o viziune feminină asupra realității, în care impresionează puterea de concretizare senzorială ; elanul de dragoste, ca un duh care însuflețește lucrurile, se împlinește — uneori — cu expresia suavă, dar și patetică, a sentimentului maternității. Instinctul de dăruire în dragoste se asociază, în ansamblul poeziei feminine, cu instinctul matern de apărare a copilăriei, de protecție (prin extindere) a tot ceea ce e fragil, gingaș.

Ar fi, desigur, deosebit de interesantă o cercetare mai îndeaproape a destinului feminin — așa cum se mărturisește el liric — în orînduirea socialistă. Un prilej de a fixa cîteva caracteristici în acest sens ni-l oferă și volumul Veronicăi Porumbacu — *Diminețile simple* (1961). Primul ciclu, *Case fără trecut*, în ciuda unor inegalități de ordin artistic, abordează în chip semnificativ o temă ca aceea a vieții intime, de familie, în zilele noastre. Trebuie relevat mai întîi faptul că nu avem aici de-a face cu o poezie intimistă (altădată intimismul era un refugiu, un mod de evaziune), ci cu o poezie a intimității deschise spre exterior, spre efervescența realității. Un *Colocviu* cu anii trecuți plasează femeia în postura activă a constructorului :

Umbra cu anii mei tineri vorbea
în zid, lîngă perina mea.
— Sînt anul în care săpai la fundații.
. . . .

— Sînt anul în care mîna ta
așeza cărămizi —
pămînt ars din pămîntul acesta ars, umilit, renăscut...
— Sîntem anii de început...
Trecătorii nu ne luau în seamă, grăbiți,
poate creștetul nostru nu le ajungea la înălțimea călcîielor,
dar privirea ca iedera îmbrățișa viitorii stîlpi de beton
pînă la etajul unu, ori șase, ori nouă,
în casa cea nouă.

Ceea ce nu înseamnă că femeia își pierde rolul firesc de a organiza, cu o știință a delicateții înnăscută, spațiul casnic, de a face „din casă — cămin". Lirismul își extrage seva din notația simplă, nepretențioasă, a faptului cotidian, din descrierea emoționată a unui interior în care obiectele cele mai banale sînt înfrumusețate de prezența omului și de atmosfera de armonie familială :

Așa mă trezesc mereu
între noapte și zi,
și pereții albi se trezesc o dată cu mine,
și fotografia noastră în culori tremurate, la nuntă,
și poza dintîi, cu lalele înrămate naiv,
și primul tablou în cărbune a cărui intrare
am pregătit-o îndelung și festiv.
Așa mă trezesc mereu între noapte și zi
și privesc curioasă ungherele casei,
dăruind tuturora o altă nuanță, mai aproape de suflet.

Poeta care vorbea o dată de „noul sens al intimității" nu elimină, din viziunea ei lirică, o confruntare esențială (cam convențional realizată însă) între trecut și prezent : liniștea domestică, relațiile familiale bazate pe o caldă și calmă afectivitate au devenit posibile numai datorită muncii constructive a oamenilor eliberați prin socialism. Sentimentul de împli-

nire, elogiul bucuriilor simple (văzute ca *realitate* și nu ca deziderat, nostalgic, în felul poeziei intimiste de altădată), solidaritatea în viața de familie sînt direcțiile semnificative care o solicită pe poetă. Feminitatea se realizează în toate valențele ei. Cum remarca și G. Călinescu într-o *Cronică a optimistului* din *Contemporanul*, în care analiza volumul Veronicăi Porumbacu, femeia care vorbește în aceste versuri e o ființă lipsită de orice bovarism. O realitate prietenoasă, care nu numai că nu contrazice, dar chiar stimulează elanurile afective, unificîndu-le, exclude posibilitatea iluziilor bovarice, precare compensații. Se încearcă așadar o revalorificare poetică a cotidianului din perspectiva sufletului feminin. Ciclul discutat se resimte însă de unele tendințe de poetizare artificială a realului, pe care „lirismul cotidianului" (presupunînd accesul spre simbol prin mărturisirea directă, nudă) le respinge prin însăși natura sa. Elementul conceptual, un anume convenționalism al suavității, cu bunici „din ramă zîmbind, de dincolo de sălcii, de dincolo de cer", cu odăi „de culoarea zilelor noastre", cu foarte multe stele, cu mirări și mici exclamații puerile, dau uneori imaginii pe care o înfățișează poeta un aer idilic și minor. Primirea bărbatului *(Nevasta geologului)* decurge după un ritual de gingășii cam „făcute" :

Da ! casa noastră e clipa
cu pereții alb zugrăviți,
cu verzi cercevele.
De fiecare dată cînd vii, aduc înăuntru,
o mobilă nouă-a cuvintelor
și-atîrn perdele de stele.
Ce mică e casa, — ce mare !

În acest volum, Veronica Porumbacu descoperă culorile şi diferitele lor metamorfoze (asociaţiile sînt însă, uneori, cam artificiale). În casa de lut pe care o locuia în trecut fiul unui zidar *(Vorbeşte un fiu de zidar)* „sunau în nopţile mele culorile caselor zidite de tata, / şi sunetul lor colora oraşele perindate cu tata" ; altădată, „culorile tac" *(Privirile noastre)*; altădată, „formele" se prefac „în sunete, sunetele în culori, / şi culorile se destramă cîntînd în negura iernilor" *(Iarnă)* etc.

Cea mai izbutită parte din volum o constituie, după părerea noastră, al doilea ciclu — *Ceasul încrederii.* Aici, Veronica Porumbacu adoptă tonul autentic al unei efuziuni lirice directe. Există în aceste versuri o candoare care defineşte personalitatea poetei, cu nuanţa ei specială de feminitate discretă.

Aş vrea ca surîsul să-mi sune în clopoţeii de stînci,
şi din plînsul meu să se adune fluvii.
Aş vrea să calc în ţărînă şi să nu o sfărîm,
să respir şi să cadă amurgul.
Aş vrea în noaptea de vară să ridic mîinile
şi în vîrful fiecărui deget să fie o stea.
Aş vrea să trăiesc toate aceste minuni
şi să rămîn umilă.

Căci starea cea mai fecundă e, pentru poetă, renunţarea la orgoliu, modestia în care „bucuriile simple" sînt primite şi dăruite firesc, dincolo de orice ostentaţie sau grandilocvenţă :

Aş vrea să lepăd orgoliul din sufletul meu,
să fiu pelerinul prieten al tuturor arborilor.
Aş vrea să primesc ca ei bucuriile simple
şi să mă bucur dăruindu-le iar.

Poeta aduce în asemenea versuri o anumită graţie (uneori o stîngăcie graţioasă), o sinceritate şi sensul

unei dăruiri, al unei fraternități simple cu oamenii și lucrurile — expresie lirică a ingenuității și modestiei —, care-i asigură locul aparte în poezia noastră feminină de azi.

În ciclul discutat poeta realizează cîteva tablouri pline de prospețime. Senzația de stimul vital pe care o dă o ploaie de primăvară e sugerată nuanțat și convingător sub aspect poetic :

Blîndele bice-ale ploii cad peste mine pieziș,
mînjii sîngelui meu își sună gleznele nalte,
fără căpăstru aleargă, — lunecînd luminiș, —
nările tremură-n ploaie proaspete, calde.

De unde neliniștea nouă de sub căpătîi ?
De unde liniștea lumii sculptînd dimineața ?
...Aleargă pămîntul sub talpă spre ziua dintîi
în care — ca noul născut — țipase viața.

Ciclul final, *Pe dig*, desfășoară imagini marine. E un fel de testament liric sau de confesiune, adresată de mamă copilului :

Fata mea, trebuie azi să-ți vorbesc,
căci mîine nu știu :
poate va fi prea tîrziu...

Autobiografia sentimentală e reconstituită în etapele ei esențiale, pînă la revelația sensului dăruirii, al comunității cu acei care reprezintă „sarea pămîntului“:

Dac-aș putea într-un singur cuvînt
să-ți spun partea mea pe pămînt :
puterea să nărui și să zidesc
o lume cu sarea pămîntului ;
și ei să mă dărui mereu și firesc,
ca sute de-oglinzi ce totul primesc,
dar nu pot reține
nimic pentru sine,
nimic pentru sine...

Cadrul marin are nu numai un rost decorativ, ci și unul simbolic. Generoasa mobilitate a valurilor recheamă amintirile :

Vîrstele mele astfel se rotesc în valuri — ciudat carusel —
și-n mersul rotund
aduc de la fund
amintiri,
ce le sparg în dantelele subțiri...

Ceea ce supără și în acest ciclu e caracterul prea mozaical al compoziției poetice, o anume lipsă de organicitate. Sînt destule versuri care par scrise numai pentru a consemna un aspect sau altul al noului litoral, dar care nu se integrează într-o perspectivă poetică unitară, necesară. Volumul Veronicăi Porumbacu rămîne însă, în ciuda unor deficiențe ca acelea amintite mai sus, o elocventă mărturie lirică asupra destinului femeii în socialism ; îmbinarea între delicatețã și forța morală, între vocația vieții intime și afirmarea idealurilor umaniste, active, sugerează cîteva din noile dimensiuni interioare ale acestei femei în numele căreia aspiră să scrie poeta.

NICHITA STĂNESCU

«O VIZIUNE A SENTIMENTELOR»

Temperamental vorbind, Nichita Stănescu este orientat spre o poezie de esență vizuală, cu o anume tandrețǎ fațǎ de obiecte, de o ingenuitate învăluitoare. Percepțiile fundamentale au ceva matinal, oscilînd între aburii somnului și limpezimea luminii, cu unele contururi încă nebuloase, în timp ce altele se desenează net, strălucitor de precise. Într-o astfel de poezie totul tinde în chip firesc spre o încorporare vizuală. Stările de spirit, cu dialectica lor imprevizibilă, fuzionează cu lucrurile, colorîndu-le și investindu-le cu o plasticitate care le face să se topească unele în altele, să se rediferențieze apoi și iar să se confunde, într-o continuă mișcare pulsatorie. *O viziune a sentimentelor*, cum au arătat și alți critici care au scris despre acest volum (Ov. S. Crohmălniceanu, Nicolae Manolescu, Marin Sorescu), este un titlu excelent ales, pentru că definește cu exactitate sugestivă însăși realitatea artistică a versurilor lui Nichita Stănescu. *Viziunea* — subliniem încă o dată esența vizuală a lirismului său — nu e în mod

direct a poetului, adică a unui eu artistic coordonator, ci a *sentimentelor* sale, care, printr-un fel de subtilă ecuaţie metaforică, izbutesc să capete pentru o clipă posibilitatea de a contempla şi chiar modifica lumea dintr-o perspectivă proprie. Nu e vorba, aşadar, de ipostazierea unor sentimente „generale“, abstracte (ceea ce ar conduce spre o poezie sec alegorică), ci de înseşi sentimentele individuale ale poetului, care însă nici ele nu sînt abandonate într-o totală independenţă (altfel s-ar ajunge la arbitrarul dicteului automat al suprarealiştilor). Lăsîndu-şi sentimentele şi intuiţiile să vorbească şi să se manifeste conform impulsurilor lor, Nichita Stănescu nu le pierde totuşi de sub fascicolul unei lucidităţi artistice remarcabile, care, fără să intervină direct în universul lor de un dinamism polimorf, cu creşteri şi descreşteri, explozii şi fluctuaţii, încearcă să-i surprindă legile şi să-l domine. Avem de-a face deci cu un lirism de *cunoaştere a* sentimentelor şi a modului cum ele modifică realitatea, lăsîndu-se, la rîndul lor, modificate şi modelate de aceasta. Privit dintr-un astfel de unghi, Nichita Stănescu nu e — oricît ar părea de paradoxal — un poet al elanurilor spontane, convertite în expresie directă şi chiar, cum au crezut unii, lipsită de orice control, ci, dimpotrivă, un reflexiv şi un cerebral care-şi îngăduie gesturile spontane numai spre a le putea descifra sensurile şi resorturile adînci, misterioase. Un reflexiv *sui-generis*, trebuie să recunoaştem, căci el nu operează decît rareori cu noţiuni sau categorii filozofice, iar mult mai adesea cu imagini concrete, aproape derutant de concrete.

O viziune a sentimentelor continuă şi valorifică direcţiile cele mai fecunde ale căutărilor poetice

din anteriorul volum, *Sensul iubirii* (1960). Sinuoasele itinerarii afective pe care le explorează poetul, luptele și iluminările sale interioare, pe care le comunică proiectîndu-le în afară, într-o realitate familiară, cunoscută, dar devenită brusc inedită și scăldată în irizările electrice ale poeziei, nu sînt simplele și, la urma urmelor, neinteresantele trăiri ale unui egocentric, ale unui spirit care, refuzînd lumea sau refuzat de ea, se închide într-o lîncezeală subiectivă și savurează ceea ce Tacit numea odată *dulcedo ipsius inertiae*. Căci lirismul lui Nichita Stănescu cunoaște dimensiunea confesiunii, a unei cuceritoare sincerități, care nu e posibilă decît atunci cînd există conștiința unei profunde comunități între sine și ceilalți oameni. Un astfel de tip de introspecție artistică — pe care-l constatăm, cu nuanțe distincte, la mai mulți poeți ai generației — îl definise foarte exact neuitatul Labiș, cînd scria :

Intimile-mi spirale trudindu-mă le sui,
Cu oarbă lăcomie mă cercetez pe mine,
Și vă aud, și vouă tot sufletu-mi descui,
Și sînt aici ca să vă știu mai bine.

(Intima comedie, din *Lupta cu inerția)*

Pentru a înțelege adecvat un asemenea fenomen e necesar să ne referim la întregul context social contemporan care restabilește încrederea omului în posibilitatea și valoarea *comunicării*. Spiritul de autoconfesiune — care, dincolo de diferențierile individuale firești, caracterizează creația unor poeți ca Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ilie Constantin, Gr. Hagiu sau, pentru a aminti și reprezentanți ai generației mai tinere : Adrian Păunescu, Ana Blandiana, Ion Alexandru, Constanța Buzea, Gabriela Meli-

nescu etc. — este reflexul literar al unui proces mai larg, complex şi fertil în consecinţe.

Sentimentele — a căror mitologie poetică aspiră s-o edifice Nichita Stănescu — aparţin unui om tînăr şi liber, cutreierat de mari furtuni afective, intense şi totuşi delicate ; stăpînit, în acelaşi timp, de certitudini limpezi, neclintite. Căci, la un grad înalt al tensiunii, sentimentul fuzionează cu ideea. Acesta e sensul unei poezii cu o valoare definitorie pentru procesul interior al poetului — *Cîntec despre cea mai înaltă idee :*

...Iar sentimentele mărunte, bune doar
să fie peste clipă martori
ciocnirii-ntre consoane şi vocale,
mureau ca de prisos, încet şi moale,
se destrămau în rotocoale.

O, dans rotund al stărilor de spirit,
cu o idee numai, te înving,
aşa cum rupi din saltul fără isteţime
un taur furibund sticlind lumine
cu-o frînghie-ntinsă şi ţinută bine.

Cu un surîs îmi e de-ajuns
să vă alung, stări nenchegate.
Eu nu pe voi v-aleg, vă caut,
ci sentimentul, dulce flaut,
şi frate geamăn cu iubirea îl aplaud,

ce smulge ţărmul şi îl dă de-a dura
şi-mpinge lungi carene în necunoscut,
tendoanele luminii, de-ncordare
sunînd ca valul ridicat din mare,
pe care trupul, înotînd, le taie şi le doare.

Păstrez doar sentimentul dens
al comunismului strălucitor de sens,
al celei mai înalte din idei,
al flacării iscate din scînteі,
ce mistuie trecutul din temei.

Sentiment şi idee, odată contopite, deschid perspectiva unei *redescoperiri* a lumii, fac posibilă o cunoaştere care păstrează atributele unei prospeţimi iniţiale, paradiziace :

E o cunoaştere aidoma cunoaşterii dintîi,
cînd lumile-ţi încep la căpătîi,
şi-ţi bat în văz şi în auz, anume,
şi mîna-ntinsă simte o dimensiune
şi fiece mirare e un nume.

Cui înţelege, în specificitatea lui, acest proces, poezia lui Nichita Stănescu îi apare ca o poezie a genezei repetate, a unei continue renaşteri a universului interior, un fel de cosmogonie intimă. De aceea realitatea e percepută, prin antenele delicate ale unor sentimente care n-au mai atins nici un obiect, dintr-un punct de vedere al candorii — o candoare, am zice (într-un sens pur metaforic), a omului edenic. De altfel, şi transpusă în termeni expliciţi, intuiţia genezei e un motiv destul de frecvent în versurile poetului. Aşa, cuvintele îndrăgostiţilor pot zbura într-un „vîrtej" aproape vizibil, repetînd „structura materiei". *Poveste sentimentală* e o emoţionantă poezie a reinventării limbajului în iubire : tensiunea emoţională face cuvintele să capete o greutate materială,

să se învîrtejească între ele, precum înseşi particulele materiei de la începuturi :

Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des.
Eu stăteam la o margine-a orei,
tu — la cealaltă,
ca două toarte de amforă.
Numai cuvintele zburau între noi,
înainte şi înapoi.
Vîrtejul lor putea fi aproape zărit,
şi deodată,
îmi lăsam un genunchi,
iar cotul mi-l înfigeam în pămînt,
numai ca să privesc iarba-nclinată
de căderea vreunui cuvînt,
ca pe sub laba unui leu alergînd.
Cuvintele se roteau, se roteau între noi,
înainte şi înapoi,
şi cu cît te iubeam mai mult, cu atît
repetau, într-un vîrtej aproape văzut,
structura materiei, de la-nceput.

Ideea genezei se asociază şi altădată cu expresia dragostei *(Geneza)*. Dar, într-un fel sau altul, văzută prin optica lunecătoare a sentimentelor, lumea e pentru Nichita Stănescu într-o perpetuă naştere, atributele lucrurilor şi fenomenelor fiind încă imprecis determinate. De aceea, gheaţa, pămîntul, piatra se pot topi la temperatura trupului omenesc (de fapt, o temperatură *morală)*, ca în remarcabilul *Vis al unei nopţi de iarnă.*

Dar eu abuream în zăpada
ce se topea, mi se topea sub trup.
Apoi se topea pămîntul şi piatra,
şi m-aş fi agăţat de cer,
dar mi-era teamă că-l rup.

Astfel ajungeam în fundul pămîntului,
tăind, cu trupul, con de vulcan.
Stelele, capete fără trupuri,
mă iubeau, lunecînd simultan
pe-o secundă cît ora, pe-o oră de-un an.

E iarnă, şi eu stau întins pe sub cetini,
şi miezul de lavă îl iau şi îl pun
sub creştet, şi tot nu adorm.
Şi, într-una,
din mine spre tine răsar şi apun.

Tot aşa, aerul se poate solidifica:

Şi tu credeai că zbori, şi eu pluteam,
iar aerul sub paşii noştri se-ntărea.
Astfel urcam, şi-ntîi un ram,
apoi un nor şerpuitor,
şi-apoi o dîră de cometă sură
ne atingeau ding-dang, ding-dang,
asemeni ceasului cel mare
din turla ce se micşora,
o, foarte jos, foarte departe,
pînă era şi nu era.

(Copilărosul amurg)

O emoţie a participării directe la edificarea unui oraş (şi aici e vorba tot de o „zămislire") străbate admirabilul poem *Amfion constructorul*. Felul cum tratează Nichita Stănescu vechiul mit elin al lui Amfion e deosebit de interesant de analizat pentru surprinderea modului specific în care funcţionează imaginaţia sa poetică. Aşa cum Orfeu, prin puterea magică a lirei sale, îmblînzea fiarele, Amfion cîntînd supunea legilor muzicii natura inanimată. Zidurile cetăţii (Teba), pe care se pornesc s-o construiască cei doi fraţi, Zethos şi Amfion, cresc singure, blocurile de piatră cioplite de Zethos mişcîndu-se şi aşezîndu-se unul peste altul la sunetele divine ale lirei

artistului. Simbolul muzicii e înlocuit de Nichita Stănescu — mitul fiind tratat liber — cu simbolul *poeziei:* rolul sunetelor din vechea legendă îl joacă acum *metaforele*. Fără înțelegerea acestui transfer, poemul rămîne, în esența lui, obscur. Axat pe ideea forței metaforelor, care — poetic vorbind — pot pune în mișcare materia, pot declanșa superbe metamorfoze, *Amfion constructorul* constituie o pledoarie în favoarea unui ideal artistic activ, constructiv. Dintr-un anume unghi, și aici e vorba de o poezie a genezei, căci sentimentul care domină e cel demiurgic. Dar eroul liric al poemului nu e cîtuși de puțin un demiurg convențional, înfășurat în cețuri metafizice și rostind formule absconse, ci un demiurg-poet, a cărui forță are grație și o suavă dezinvoltură:

Din umerii mei și din întreaga mea putere
țîșnesc două pantere, nemaivăzute pantere,
pe ape se-aștern, curcubee,
și se fac viaducte și poduri, curînd,
peste căi ferate lucind, peste trenuri trecînd.

Din pieptul meu arămiu,
vărgat în părți de vițe mușchiuloase,
aidoma vor țîșni, mai tîrziu,
leii cu coame flocoase, în friguri,
ca niște explozii de aur vor țîșni
și vor bate aerul și se vor prăbuși,
și se vor face temelii
și terasamente și diguri.

Din coastă, zbătîndu-se ca o sabie,
își va arcui în salt trupul lucios
delfinul, din tot cîrdul cel mai frumos,
izbind cu coada aerul lichid.
Și va coborî, încolăcindu-se ca un cercel,
și se va face zid și se va face crenel...

E important de remarcat că pentru Nichita Stănescu tropii n-au aproape niciodată o valoare ornamentală, ilustrativă. Fiind expresia unor *sentimente* (să folosim iarăşi acest cuvînt îndrăgit de poet), ei sînt trataţi ca şi cînd ar traduce nişte relaţii reale, concrete. O imagine, o metaforă devin astfel *viziuni*, care — în cadrul ficţiunii artistice, desigur — trebuie luate ca atare. De aici, posibilele nedumeriri în faţa versurilor lui Nichita Stănescu: cineva obişnuit să considere metafora ca pe un simplu mijloc de plasticizare, de potenţare a unor concepte abstracte (şi, deci, obişnuit să „traducă" metafora în termenii ei expliciţi) poate fi, la început, surprins de felul cum procedează poetul. La el, metafora-viziune, încărcată de electricitatea sentimentului, are un dinamism al ei propriu, neaşteptat. Modalitatea poate fi exemplificată cu aproape oricare dintre poeziile din *O viziune a sentimentelor*. Să cităm, de pildă, *Către pace*:

Mă uit în urmă, asupra vîrstelor mele,
asupra trupurilor ce le-am înşirat,
în sus,
ca pe un stîlp ce sprijină
cerul cu soare la mijloc.

E-un trup de copil ce ţine în braţe
un trup de adolescent,
e un adolescent ce ridică pe umeri
un trup de bărbat.
E-un trup de bărbat ce ţine pe frunte
tălpile scorojite ale unui bătrîn,
e-un bătrîn cu mustaţa-ngălbenită
de tutun,
ce sărută pe gură
fantomele norilor,
cerul albastru, universul negru.

Viața aceasta a mea, ca un stîlp,
o dărui să sprijine bolțile voastre,
la nunți și la nașteri

și chem îndrăgostiții să-și cresteze
pe el numele lor,
înscris în conturul unei inimi mari,
străbătută de o săgeată
a luminii.

Nu e una din cele mai izbutite poezii ale lui Nichita Stănescu, dar — cum se întîmplă adesea — tocmai într-o astfel de compunere tehnica lirică, mecanismele asociative, alteori ascunse, învăluite într-un anume mister, transpar mai bine. Imaginea globală a poeziei dezvoltă, în sensul unei cronologii obișnuite, evoluția biologică a vîrstelor omului : copilul, adolescentul, bărbatul, bătrînul. Ceea ce poate stînjeni receptarea lirică e proiecția spațială a unui concept temporal (viața). Nichita Stănescu e, cum am mai spus, un *vizual,* și la el totul se spațializează poetic : chiar și durata. Succesiunea vîrstelor (figurată fiecare prin cîte un trup) închipuie așadar o coloană verticală, unind pămîntul cu firmamentul și sprijinind bolțile păcii. Aparent arbitrar, poemul e în fond foarte coerent (în sensul că logica internă a metaforei-cheie nu e niciodată trădată). Impresia de artificialitate pe care-o lasă această compunere provine mai ales din finalul ei („îndrăgostiții să-și cresteze"...), unde poetul recurge, fără a izbuti să-l reabiliteze, la un simbol uzat (inima „străbătută de o săgeată a luminii").

Atît prin obiectul poetic pe care și-l propune (cunoașterea prin sentimente, dar și cunoașterea sentimentelor), cît și prin structura sa, Nichita Stănescu

e atras de două mari teme: a copilăriei și a dragostei. Nu e vorba, la acest poet, de o nostalgie — romantică la origine — pentru stadiul infantil, ci de o reconstituire și poate chiar de o reactualizare a copilăriei, purtătoare a unor valori de spontaneitate, prospețime, puritate receptivă, pe care tînărul sau omul matur, asimilîndu-le scopurilor lor, le pot conserva și adînci. Pe această linie trebuie amintite fermecătoarele poezii *Evocare* și *Confruntare*. Cele două teme menționate au de altfel o legătură, nu exterioară și vizibilă însă; căci dragostea înseamnă, pentru Nichita Stănescu, o regăsire a candorii, pe o treaptă superioară a înțelegerii. În poezia erotică rezultatele artistice obținute sînt totuși mult mai diverse decît atît. La urma urmelor, iubirea e un concept larg, care acoperă o multiplicitate de sentimente particulare, și Nichita Stănescu izbutește să sugereze liric această complicată diferențiere, în poezii memorabile ca *Vîrsta de aur a dragostei, Leoaică tînără, iubirea, Îmbrățișarea, Ploaie în luna lui Marte, Viața mea se iluminează, Melodie povestită, La-nceputul serilor, Dansul* etc. Nota dominantă rămîne aceea a confesiunii înfiorate, a emoției mărturisite direct, brusc deschisă într-o viziune a fantaziei. O astfel de mișcare o identificăm, foarte distinct, în *Vîrsta de aur a dragostei*:

Mîinile mele sînt îndrăgostite,
vai, gura mea iubește,
și iată, m-am trezit că lucrurile sînt atît de aproape de mine
încît abia pot merge printre ele,
fără să mă rănesc.

E un sentiment dulce acesta,
de trezire, de visare,

și iată-mă, fără să dorm,
aievea văd zeii de fildeș,
îi iau în mînă și
îi înșurubez rîzînd, în lună,
ca pe niște mînere sculptate,
cum trebuie că erau pe vremuri
împodobite roțile de cîrmă ale corăbiilor.

Jupiter e galben, și Hera
cea minunată e argintie.
Izbesc cu stînga-n roată și ea se urnește

E un dans, iubito, al sentimentelor,
zeițe-ale aerului dintre noi doi.

Și eu, cu pînzele sufletului
umflate de dor,
te caut pretutindeni, și lucrurile vin
tot mai aproape,
și pieptul mi-l strîng și mă dor.

Poet de o mare mobilitate afectivă și intelectuală, înzestrat cu o fantazie poetică rară, Nichita Stănescu aparține, prin substanța versurilor sale cele mai semnificative, epocii noastre. El este, cum singur o spune: „...un om viu căruia nimic din ce-i omenesc nu-i e străin". „Mă bucur totdeauna că sînt", — exprimă o stare de spirit definitorie, ca și aspirația continuă:

Nu mă realizez deplin niciodată,
pentru că
am o idee din ce în ce mai bună despre viață.

(Sînt un om viu)

Nu în toate investigațiile sale lirice Nichita Stănescu obține rezultate fructuoase. Sînt în volumul său

poezii ca: *Autoportret în timp de veghe, Tîrziu de vară, Sensul oțelului, Cîntec de om, Spre Andromeda* etc., care, în ciuda bunelor intenții, rămîn compuneri exterioare și factice. Într-un ton care, vrînd să sugereze profunditatea, nu e decît strident, poetul aglomerează aici imagini baroce și trudnice, de tipul:

Fiecare cuvînt care-l spun e un trup străveziu
de bărbat, de femeie,
e-un șir unduit tăind în două
gheața unui deșert ce scînteie.
Vechile nuanțe-ale lucrurilor în zadar le mai cauți,
statura lor necrescută,
culorile lor în schimbare
atîrnînd spre gri, ca niște capete de băieți
aplecate pe-o balustradă, visătoare.

(Spre Andromeda)

E greu de înțeles, cu oricîtă libertate a imaginației, justificarea unor asemenea versuri, într-un poem care se dorește „cosmonautic". Sînt apoi, în *O viziune a sentimentelor*, și unele poezii care, nu lipsite de o grație jucăușă, contrastează cu ținuta generală estetică a volumului. În această categorie intră, de pildă, un catren *(Poem)* care ar fi putut fi creionat pe un album de domnișoară, dar pe care poetul ar fi trebuit să nu-l publice alături de poezii pline de o gravă și adîncă vibrație:

Spune-mi, dacă te-aș prinde-ntr-o zi
și ți-aș săruta talpa piciorului,
nu-i așa că ai șchiopăta puțin, după aceea,
de teamă să nu-mi strivești sărutul?

Față de meritele volumului, asemenea obiecții — menite să-i atragă poetului atenția asupra necesității unei exigențe sporite — rămîn totuși minore. Greu

de prins în formulele critice obişnuite, personalitatea lui Nichita Stănescu este una dintre cele mai originale în poezia nouă. În chip firesc, căutînd şi căutîndu-se pe sine, cu febrilitate sinceră, poetul se resimte de unele inegalităţi în creaţia sa, mult mai puţine însă decît în cartea mai veche *Sensul iubirii.* Căutarea permanentă — cu permanentul risc al nedesăvîrşirii, cu permanenta aspiraţie spre autodepăşire — rămîne condiţia oricărei arte adevărate. De altfel, se întîmplă un lucru care a mai fost şi altădată relevat : chiar atunci cînd ratează o posibilitate, artistul autentic nu cade în platitudine : eşecul sau rateul sînt ale *lui,* poartă şi ele pecetea personalităţii lui, sînt, într-un fel, ireductibile la o schemă generală şi banală.

Dincolo de toate acestea, *O viziune a sentimentelor* e un volum de o remarcabilă coeziune artistică. Îndrăgostit de concret, prieten cu lucrurile, pe care le face purtătoarele unor bogate simboluri ale vieţii interioare, cu o receptivitate diferenţiată şi cu o fertilă imaginaţie, stăpîn pe mijloace de expresie flexibile şi sugestive — create, fără îndoială, printr-un îndelung efort de înmlădiere a limbii —, plin de elanuri proiectate în viziuni de o inedită plasticitate, dar avînd şi dimensiunea unei secrete reflexivităţi, în fine, poet, poet în toată puterea cuvîntului, Nichita Stănescu are astăzi o fizionomie literară pe care s-au înscris, net şi adînc, semnele maturităţii.

CEZAR BALTAG

«VIS PLANETAR»

Aspirația fundamentală a lui Cezar Baltag, în ordinea estetică, pare a fi aceea de a organiza și de a supune legilor riguroase ale armoniei un material poetic bogat și dens, dar, ca orice emanație a spontaneității, fluctuant și imprecis în contururi. Făcînd parte din acea categorie de artiști care au „adînca sete a formelor perfecte", cum spunea Eminescu, poetul nu e cîtuși de puțin un deficitar sub raportul imaginației, cum a putut crede un critic de obicei pătrunzător (N. Manolescu), după o judecată cam grăbită și exterioară a versurilor lui Cezar Baltag. De fapt, în autorul *Visului planetar* se presimte tot timpul demonul imaginativ, dar acesta nu este lăsat să se manifeste liber, ci e subordonat — printr-un act de voință artistică — unor norme ale expresivității conștiente și armonioase. Un asemenea conflict — rezolvat printr-un echilibru vibrant — alcătuiește una din notele specifice ale poeziei lui Cezar Baltag. Dacă la Nichita Stănescu identificăm, în poezia liber metaforică a sentimentelor, un sub-

strat reflexiv, la Cezar Baltag mai potrivită ar fi observația inversă: expresia meditativă, calmă și caldă, se înalță pe un substrat asociativ complex și pe o despletită ardere sentimentală. Cei care au scris pînă acum despre poet, remarcînd înclinația lui spre lirica de reflecție, au trecut în genere cu vederea faptul că ideea are la el o anume încărcătură pasională și imaginativă, de aici derivînd acea specială calitate contagioasă a tonului, acea atmosferă de discretă, dar intensă participare.

O plenitudine gravă se mărturisește în opera acestui poet îndrăgostit de solstițiile înalte:

Rostesc doar un cuvînt, și dintr-o dată
privirea mi se-ncarcă de solstiții,
inima mea începe să răsară,
cum trecerea amiezii peste dealul
din care am privit întîia oară
galopul zvelt, la orizont, al Dunării...

Cu brațe limpezi traversez înot
argila, diamantele și arborii,
și-ascult cum sună-n malul țării marea,
legîndu-și de mișcarea mea mișcarea...

Intensă, roșie, deasupra ulmilor,
inima mea pasionată răsări
pe cerul unei dimineți de dragoste,
asemeni soarelui.

(Tinerețe)

S-a spus că una din notele distinctive ale poeziei lui Cezar Baltag o constituie o anume familiaritate, o firească libertate a mișcărilor în raport cu macrocosmul (Ov. S. Crohmălniceanu). Observația e adevărată și fină. Se cuvine însă să remarcăm că în tra-

tarea motivului cosmic poetul *Visului planetar* procedează într-un mod sensibil diferit față de primul său volum, *Comuna de aur* (1960), în care erau grupate un număr de poeme mai degrabă „cosmonautice". Adevărul e că în cartea mai veche, Cezar Baltag, încercîndu-se în direcția unei lirici de vizionarism sideral, nu izbutea să evite întotdeauna un soi de grandilocvență barocă, făcută din aglomerări de imagini — mai exact spus, nu izbutea să-și înfrîngă ispita spre ceea ce am numi un *retorism metaforic* (în care rolul cuvintelor sonore și „nobile" din vechea retorică îl joacă metaforele strălucitoare). În noul volum, poezia „cosmonautică" a fost abandonată (doar în *Zbor simultan* mai aflăm o prelungire a unei preocupări depășite) ; fără a mai străbate în spectaculoase zboruri spațiul interstelar, poetul descoperă acuma resursele unui lirism cosmic de rezonanțe mai profunde. Percepția cerului, asociindu-și mereu alte stări de spirit, se transformă uneori într-un sentiment special de dulce intimitate cosmică. Eul se dilată, emoțiile capătă vastitate, fluxul interior ascultă marele ritm al anotimpurilor. Cîteva din cele mai semnificative poezii ale volumului exprimă o astfel de stare de absorbție în elementul cosmic. O transcriem pe cea intitulată *Emoție* :

Priveam la steaua polară. Cuvintele
parcă de departe mi le-auzeam.
Iată-mi, spuneam — gîndul meu suie,
și chipul îmi crește la geam.

Eram un golf deschis către mare,
mă lumina fiece gînd
ivindu-se, din depărtare
și-n valurile mele trecînd.

Sîngele continuam să-l aud
în artere. Peste multele case
dimineaţa, sora mea visătoare,
braţele-n aer îşi ridicase.

Ideea poetică a contopirii eului în *altceva* — mod de manifestare a pasionalităţii — nu e utilizată numai în lirica pe motive cosmice. Un galben al cîmpului copt, „respirînd depărtări, şi emoţii, şi chipuri“, produce identificarea eului cu „amiaza“ : „...Îmi înconjură trupul... / Mă face amiază. / Mi-e braţul deodată uşor...“ *(Iubito, ascultă-mă)*. Finalul aceluiaşi poem comunică remarcabil o senzaţie de difuziune în real, în substanţa însăşi a lucrurilor :

O, iată, fruntea mea
a curs în scoarţa copacilor,
şi navighez în lucruri
topindu-mă în ele, înflorindu-le,
eliberînd din coaja ghindei sutele de ani
ale stejarilor.

Cezar Baltag continuă, cu diferenţierile fireşti pe care le presupune o puternică individualitate lirică, un filon bogat, investigat mai întîi — în generaţia sa — de Nicolae Labiş, apoi reluat şi de Ilie Constantin, Grigore Hagiu etc. : e vorba de *meditaţia etică.* Nu ne gîndim, referindu-ne la acest aspect, la o influenţă, ci la o comunitate de preocupări şi de destin istoric, care-şi poate pune amprenta specifică asupra unor artişti uneori structural deosebiţi. La Cezar Baltag, meditaţia etică e de un patetism sobru, exprimat într-un ton nobil, care nu exclude nici sinceritatea autoconfesiunii, nici — uneori — accentele de sarcasm dur. Cea mai elocventă ilustrare a unei atari direcţii în lirica lui Cezar Baltag ni se pare

poemul intitulat *Confesiune*. Prima parte este expresia unei aspirații spre comunicare, surprinzînd totodată ceva din complicata dialectică a sincerității. Față de fluxul continuu al conștiinței și sensibilității, față de esențialul dinamism interior, cuvîntul e static, încremenit ca o „cochilie". Cel care vorbește, deschizîndu-se altora, trebuie să se obiectiveze și ajunge astfel — observă poetul — să-și piardă întrucîtva sentimentul propriei identități. („Numele tău îți pare oarecum străin" e o sugestivă metaforă.) Și totuși, cuvintele pot *comunica*. Ele se încarcă de o vibrație mai largă, metaindividuală am spune, unanimă și profundă. E conținută aici — *in nuce* — o foarte interesantă artă poetică :

Cum mă numesc ? Oh, iertați-mă !
După ce ai început să vorbești,
numele tău îți pare străin oarecum,
sau rămas undeva în urmă,
căci sufletul mereu mișcător și cîteodată nostalgic
nu-l voi putea opri niciodată definitiv în cuvinte.

Și totuși ades în cochilia cîte unui cuvînt
inima mea palpită asemeni
galaxiilor dragostei în trupul
reginei adolescente
a unui stup de albine ;
asemeni ghindei în care stejarul nerăsărit
începe să-și miște veacurile,
și din arcul echinoxului zboară pe rînd
zilele celei dintîi primăveri.

Fără să vină în contradicție cu ideea poetică fundamentală (căci, căpătînd „timbrul și patima sîngelui" cuvintele intră în acea ordine vibratorie mai am-

plă şi mai obiectivă), finalul acestei părţi, sub raport artistic inutil, scade intensitatea reală a versurilor anterioare, prin tonul declarativ-răsunător, nepotrivit cu contextul : „Buze, aprindeţi-vă ! Vocea-mi răsunătoare / să coloreze silabele dîndu-le timbrul / şi patima / sîngelui meu şi setea magnetică / a ochilor cu care privesc zilnic lumea“ etc. Repulsia faţă de transformarea în mecanism a omenescului — exprimată în partea a II-a — alcătuieşte un contrast cu elogiul dinamismului creator din versurile anterioare. Ironia calmă se dublează aici şi de un sentiment special de curiozitate :

Vă spun deschis :
nu-mi plac unii oameni
care tărăgănează între două pauze sfătoase
cuvintele lor lipsite de virilitate.

Nu-mi plac nici oamenii
fără temperatură constantă
şi care asemeni reptilelor
o împrumută pe aceea a nisipului.

Am faţă de ei curiozitatea copilului
care demontează o păpuşă să vadă
ce are înăuntru de spune neapărat :
„ma-ma“
dacă o apeşi numai puţin.

Poemul se dezvoltă, în continuare, ca o pledoarie pentru acea „bărbăţie comunistă“ în care se descifrează sensul istoriei contemporane. Cuvintele rostite de poet au, „în miezul lor“, „o singură inimă“ arzătoare : „A ta. A mea. A Istoriei“, şi, ca pentru a sugera înălţimea lor luminoasă, poemul se încheie cu o imagine hiperbolică :

E o amiază a cuvintelor trecînd
prin arcul de triumf al buzelor.

Meditaţia etică determină sfera tematică şi a altor poezii, cum ar fi *Soare roşu, Anotimp, Pămîntule, Argeş 1963*. Ideea autodepăşirii necesare, a visului creator străbate versurile lui Cezar Baltag. Poetul are o reală capacitate de a descoperi echivalenţe metaforice pentru noţiunile abstracte. Iată, de pildă, imaginea despărţirii de-o vîrstă anterioară, printr-un act voliţional (cităm din *Anotimp*) :

Vîrsta de ieri
porneşte treptat, şi eu o las în urmă
asemeni unui timonier mutînd
cu-un singur gest al mîinii
ţărmul de la dreapta spre stînga.

Realitatea se diversifică şi se dinamizează prin puternica aspiraţie pe care poetul o proiectează asupra ei :

Visele rămîn să rotească înainte
cerul. Datorită lor simt
că ziua şi noaptea înaintează,
şi dimineaţa nu seamănă cu seara,
deşi acelaşi soare le leagă,
cum leagă rădăcinile de crengi
tulpina copacului.

O privire atentă poate observa caracterul stringent al desfăşurărilor metaforice, adeseori lucrate (chiar atunci cînd privesc realităţi cosmice) cu minuţioasă delicateţă de filigran. Căci Cezar Baltag are — cum sugeram şi mai înainte — un simţ al logicii expresiei lirice foarte acut, căruia probabil că îi sacrifică (oare fără regret ?) unele asocieri spontane ale fanteziei

sale. Arhitectura simplă a ansamblului, dorinţa de esenţializare determină însă, pe un plan mai adînc, o specială forţă de iradiaţie sugestivă. Ceea ce se pierde în aparenţă capătă eficienţă în ordine latentă.

Împrejurarea relevată devine mai evidentă în poezia erotică a lui Cezar Baltag. Dominat de voinţa de a organiza estetic o materie lirică lunecătoare şi neclară, poetul recurge aici şi la mijloacele evocării muzicale, paralel cu cele imagistice. Intenţia e precisă de vreme ce unele compuneri se intitulează, cu un termen ce denumeşte un gen răspîndit de poezii cîntate, *romanţe*. Romanţele lui Cezar Baltag aduc ecouri din acele *chansons* ale marelui Apollinaire. Puritatea tonului se împleteşte cu puritatea liniilor din desenul imagistic. Lipsite de asocieri spectaculoase (deşi adeseori inedite), lipsite de încărcătura cam barocă din alte versuri (de pildă, *Poem antifascist)*, construite riguros şi totuşi atît de sugestive, aceste poezii — între care admirabila *Romanţă fără sfîrşit* — sînt tot ce a scris Cezar Baltag mai bun pînă astăzi. Amintind, cum s-a mai remarcat, de *La chanson du mal-aimé* a poetului *Alcoolurilor*, *Romanţa fără sfîrşit* exprimă în accente de o subtilă simplitate o stare de nostalgie profundă şi suavă, de o virilă suavitate însă :

Eram prea tînăr şi tăcut
şi te visam aproape zilnic...
De-atunci în anotimpuri, ritmic,
te-am regăsit şi te-am pierdut.

Vreau să am optsprezece ani,
şi să iubesc întîia oară
aceiaşi umeri diafani,
robind un asfinţit de vară
evaporat aproape-n ani.

Iubirea, arbore ciudat,
cu flori albastre carnivore,
în trupul meu a navigat
asemeni timpului în ore
zile și luni neîncetat.

Tu, iulie, cadran de foc,
colină galbenă-a tăcerii,
iubirea mea din loc în loc
a ars pe miriștile verii,
și iarăși a crescut la loc.

Ivindu-se din limpezi văi,
din însoritele corole
a unor depărtate văi,
Ana zidarului Manole
lung mă privea din ochii tăi.

O, tu păr galben-cînepiu,
cea mai înaltă dintre stele
din cîte constelații știu,
în flacăra iubirii mele
și eu am fost zidit de viu.

Tu ești un astru plutitor
spre care tot alerg și nu viu,
căci mersul mi-e amăgitor.
Mie-mi fu dat destin de fluviu
și brațe de înotător.

Mie-mi fu dat destin de fluviu...

Tu ești un astru plutitor...

O melancolie caldă și învăluitoare — deși schemele ritmice sînt puține și n-au niciodată un caracter

savant — se regăsește și în alte poeme, ca *Marină tîrzie de dragoste*, *Călătorie într-o frunză*, *Cîntec de dragoste*, *Romanță*. Imaginile, chiar dacă presupun reprezentări largi, se „suavizează" într-un fel, au ceva diafan și plutitor. Alteori crispat, folosind metafore exagerate, îngrămădite laolaltă în ciudate asocieri (ca în *Apusul capitalismului*), Cezar Baltag este în aceste versuri un poet al răsfrîngerilor limpezi și al fluidității. Femeia care se scaldă noaptea în mare *(Marină tîrzie de dragoste)* are „coapse limpezi" și se pierde aproape în mișcătoarele oglinzi cu stele reflectate...

Despletită îți dai drumul
într-un cosmos de oglinzi,
și de mări multiplicate
te apropii, te desprinzi...

Cerului plutind în ape
i te-adaugi uimitor:
fruntea în Cassiopeea,
gleznele-n Săgetător.

...alge-n valuri înnoptate
și picioarele-notînd,
și te fură jumătate
emisferul mării blînd.

Dacă nostalgia se transpune în imagini ale fluidității, sentimentele mai active, mai imperioase, cheamă adeseori imagini ale luminii, ale arderii. De aici, preferința poetului pentru anotimpul înalt și fierbinte — vara. Amiaza e un simbol al împlinirii, căci, în poezia care poartă chiar acest titlu *(Împlinire)*, „Vulturii lansîndu-se-n amiezi / chipul

mi-l vor desena în aer". Climatul maturității e vara: „Timpul coace-n noi, / clipa fericirii arzătoare. / Vara crește. Ceru-și mută zilnic / ora răsăritului de soare". Amintirile cele mai specifice sînt și ele impregnante de sentimentul verii, cu focuri în cîmp, cu senzația de „nemișcare rotundă și fierbinte" *(Anotimp)*. Altădată, memoria reînvie sunetul apelor împuținate, într-o matcă aproape secată: „...cînd vuiau în amiezi dinspre dealuri venind / apele în matca secată" *(Iată Cotmeana)*. Frunza *(Călătorie într-o frunză)* este un „tărîm de-o vară", o insulă dintr-un mare arhipelag de inimi vegetale: „Vara mi-a ivit de-a lungul / visului meridian / un arhipelag de inimi / în ocean aerian". Dragostea poate fi și ea o fulgerare a verii: „Cîndva, suind un clin fierbinte, / zării o fată înainte" *(Romanță)*. „Un galben rar, mînat dinspre salcîmi" *(Cîntec de dragoste)* e o notație de peisaj estival secetos, ca și aceea a tăcutului „cadran solar, albind poteci".

Încă de la primul său volum, *Comuna de aur*, Cezar Baltag se definise ca un poet a cărui creație se așază sub regimul solar, al marilor explozii de lumină. Nu o dată însă, poezia arderilor patetice rămînea în stadiul unor simple intenții și, cum observam cu prilejul apariției cărții, excesul de incandescență (ca o convenție literară) era direct supărător. În actuala fază a evoluției sale, incendiile artificios-simbolice au dispărut în cea mai mare măsură din poezia lui Cezar Baltag. Autentica ardență temperamentală a poetului se încorporează acum, în genere, în reprezentări lirice care au atributul organicității artistice, pierzîndu-și nota de declarativism exterior și de poză juvenilă. Universul poetic, mai adînc, a căpătat și o mai vastă cuprindere.

Ceea ce i se poate reproşa autorului *Visului planetar* este, în unele cazuri, excesiva intelectualizare a actului liric. Acest proces nu se traduce, cum s-ar crede — şi cum se întîmplă de obicei — prin folosirea unui stil discursiv, încărcat de noţiuni abstracte. Dimpotrivă chiar : în atari împrejurări poetul „îmbracă“ metaforic conceptele, le caută veşminte imagistice dintre cele mai neaşteptate, ca pentru a suplini astfel prozaismul ideilor iniţiale. Asemenea compuneri sînt mai mult nişte exerciţii de tehnică imagistică, luată în înţelesul ei ilustrativ. De aici, lipsa de coeziune interioară a unor poezii ca *Apusul capitalismului*, *Poem antifascist* etc., care, chiar dacă pornesc de la o idee poetică, sfîrşesc prin a o înceţoşa şi a o face indistinctă. Se face simţit aici acel „retorism metaforic“ de care vorbeam mai înainte, menit să ascundă discursivitatea : „Luneci, burghez orizont. / În toamna ta palidă, / sub vîntul de gumă al norilor care-o despart, / îşi întretaie elipsele triste poeţii / cu paşi inegali şi timpanul frumosului spart. // Descreşte lumina, şi cerul prin care respiri, / ca o piele de tobă, îşi strînge, uscîndu-se, porii / — şi vîntul îngheaţă la nori şi se face tavan / în cădere înceată, şi-ţi sperie zgîrie-norii“ etc. De altfel — poate ne înşelăm — nu credem că Cezar Baltag are darul lirismului polemic, care presupune marile proiecţii groteşti, metafora comică dilatată pînă la o dimensiune universală. Privit din acest punct de vedere, *Apusul capitalismului* rămîne o compunere cuminte, banală, nu lipsită de o anume eleganţă chiar, deşi exterioară şi artificială.

Nu în asemenea poezii — puţine, de altfel — trebuie căutat adevăratul şi remarcabilul poet care e Cezar Baltag. Un lirism dens, viguros — fără a fi

lipsit de tandreţă —, o particulară calitate reflexivă care provine din distilarea unui fond emotiv şi imaginativ bogat, o aspiraţie spre acea sugestivitate rezultată din rigoarea artistică cu care sînt prelucrate datele inspiraţiei spontane, o vibraţie etică gravă alcătuiesc trăsăturile unei personalităţi dintre cele mai semnificative în cadrul poeziei noastre tinere.

PROFILURI DE TINERI

ADRIAN PĂUNESCU

«ULTRASENTIMENTE»

Străbătută de seve bogate și proaspete, cu explozii de verde crud, poezia lui Adrian Păunescu are acea mișcare plină de grație care o situează sub registrul spontaneității expresive: emoția se convertește direct în imagine, cu o dezinvoltură fermecătoare, și poate că — oricît de paradoxal ar părea — uneori actul expresiei precede cu puțin emoția, ușurîndu-i și grăbindu-i declanșarea. Starea de spirit definitorie pentru temperamentul poetului e bucuria de *a spune*, de a numi lucrurile și relațiile dintre ele, de a plasticiza și ritma lumea înconjurătoare. Lăcomia de a ști, de a afla și experimenta totul fără întîrziere — atribut desigur și al tinereții sale pline de neastîmpăr fecund — Adrian Păunescu și-o satisface printr-o explorare metaforică a realului. Universul e gustat, pipăit, văzut, adulmecat și ascultat prin intermediul unor metafore cu pulsații vii, care dezvăluie o acuitate senzorială ieșită din comun și, totodată, un remarcabil talent verbal.

Rostogolind valuri înspumate, tulburi şi vuitoare, fluxul imaginaţiei poetice pare uneori gata să inunde şi să smulgă cu violenţă cheiurile geometric ordonate ale lucidităţii şi autocontrolului artistic. Adrian Păunescu n-a învăţat încă să se domine, să-şi reprime impulsurile excesive. Dintr-o calitate, capacitatea de invenţie metaforică de care dă dovadă poetul se poate transforma într-un defect ; căci, la urma urmelor, personalitatea unui artist nu o alcătuieşte suma gesturilor sale spontane şi, într-un fel, pasive, ci puterea de a le ordona, de a le unifica. E la fel de adevărat însă că, pe o anumită treaptă a evoluţiei talentului, un exces cum este acel pe care-l constatăm la Adrian Păunescu pare menit mai degrabă să inspire încredere în viitorul poetului, tot aşa cum o maturitate prematură, o autocenzură exagerată la un tînăr poate genera un legitim scepticism cu privire la dezvoltarea lui ulterioară.

Adrian Păunescu face parte dintr-o generaţie foarte tînără şi foarte înzestrată. O mare receptivitate în faţa realului, o vitalitate intensă şi mărturisită aproape programatic, o candoare gravă, un curaj artistic plin de promisiuni sînt caracteristicile comune unor poeţi care n-au ieşit încă total din adolescenţă, cum ar fi, spre a aminti cîteva nume, Constanţa Buzea, Ana Blandiana, Gabriela Melinescu sau Ion Alexandru, Ion Pop etc. O astfel de înflorire a spiritului juvenil în poezia română — anunţată de Nicolae Labiş — constituie unul dintre fenomenele cele mai semnificative ale literaturii noi. Important nu e atît faptul că toţi aceşti poeţi sînt tineri, cît că versurile lor reprezintă o expresie lirică a însăşi psihologiei şi conştiinţei juvenile, resimţite ca purtătoare de valori autonome. Ca şi la ceilalţi colegi de gene-

rație, există și la Adrian Păunescu o mîndrie implicită, puternică, a adolescenței și o voluptate afectivă și intelectuală de a descoperi lumea din perspectiva acestei vîrste. Nota particulară a lui Adrian Păunescu, judecat în contextul generației sale, stă în amploarea posibilităților asociative. Poezia lui e un spațiu al tuturor metamorfozelor, în care realitatea capătă dimensiuni de simbol. Adrian Păunescu ezită, cînd vrea să-și valorifice această înclinație a sa, între două modalități aparent opuse. Pe de o parte, într-o manieră care prin hiperbolismul ei dublat de ironie amintește de Maiacovski, el construiește mituri de o grandilocvență voit umoristică, ca în suculentul poem *Nunta,* ca în *Triumful înfrîngerii,* ca în *Cîntec de dragoste* etc. Pe de altă parte, poetul aspiră spre lumea unor simboluri investite cu sensuri mai grave. Ciclul *Smulgerea din părinți* ar fi o bună ilustrare a acestei din urmă tendințe. Copilăria îi apare poetului ca o perioadă de gestație spirituală, eliberarea, nașterea adevărată coincizînd cu momentul adolescenței. Inaugurat printr-o poezie memorabilă *(Familialului obicei),* ciclul se constituie, cu ramificații uneori întîmplătoare, ca un *mit liric.* Predispoziția spre un astfel de tip de viziune poetică se vădește și alteori, în poezii de un special farmec, cum este, spre exemplu, *Ezitare.* Ca să sugereze implicațiile adînci ale actului căsătoriei (de mai multe ori obiect al meditațiilor sale în cartea de debut), poetul imaginează o coborîre a nunții în pămînt, spre străbuni, într-un mit de o cuceritoare ingenuitate :

> Nunta pe care am avut-o noi
> Cade-n pămînt, vîslind din rame roșii,
> Pierzînd din pitoresc și din văpăi
> Și-ajunge-acolo unde sînt strămoșii.

Cred că se află spre bunici acum,
Cutremurîndu-i, legănîndu-i încă.
Şi mai adînc, la reci oglinzi de fum,
Spre o familie şi mai adîncă.

Şi-atît de-ndepărtate rădăcini
Se vor uimi, acolo-n luturi crude.
Şi parcă brusc nu-şi vor mai fi străini :
— Vezi ? Bănuiau că ne vom face rude.

O caracteristică gravură mitologică, amestec de naivităţi prerafaelite şi ironie, este *Visele :*

E aşa frumoasă ziua care se-adună treptat
Din arborii frenetici, înseninînd mereu,
Încît îţi pare că priveşti fascinat
Ochii albaştri ai lui Dumnezeu.

Sînt îngeri sfîşiaţi pe apele deschise.
Ei, fără corpuri, şi de-aceea sfîşiaţi,
Îngeri tîrzii, amestecaţi cu vise,
Poate de somnul căprioarelor visaţi.

Oh, da, aşa e, doarme pădurea visînd,
Căprioarele îngeri visează, să-l înduioşeze pe leu,
Iar leul, bătrîn şi naiv şi flămînd,
L-a visat pe Dumnezeu.

Alteori, poetul ambiţionează spre viziuni mai adînci (*Prin vulturi, Prometeu, Familia Hamlet* etc.) — dar aici un anume deficit de substanţă filozofică nu poate fi suplinit de cîteva imagini plastice sau de patosul (uneori retoric) al tonului. Cele mai închegate şi totodată sugestive compuneri ale lui Adrian Păunescu rămîn acelea care transfigurează simbolic o experienţă imediată a poetului, o trăire sau chiar o simplă senzaţie *(Pastel cu melci)*. De un farmec iradiant sînt — pe această linie — poezii ca *Amurg cu diavoli,*

Dans de fecioare, Marea, Preoții mării și parte din *Romanțele false*. Dar dincolo de asemenea izbutiri, ca și de unele momente mai confuze, Adrian Păunescu se impune prin ansamblul poeziilor sale de pînă acum ca unul dintre cei mai înzestrați reprezentanți a generației sale. În ciuda impurităților sau a unor căutări eșuate, versurile lui exercită o seducție lingvistică în care descifrăm unul din semnele cele mai sigure ale vocației lirice. Clocotul verbal, frenezia imagistică, asocierile uneori violente, alteori delicate, mărturiile unei impulsivități iconoclaste, laolaltă cu dovezile de tandrețe și ingenuitate, conturează o personalitate poetică bogată în resurse, susceptibilă de o repede evoluție. Păstrînd încă ecouri ale unora din modelele sale (Arghezi, Ion Barbu, Bacovia), Adrian Păunescu intonează un cîntec al lui, nu totdeauna de o egală expresivitate și limpezime, dar viguros și amplu.

ANA BLANDIANA
«PERSOANA ÎNTÎIA PLURAL»

Sentimentul care dă volumului *Persoana întîia plural* nota dominantă e acela al unei comuniuni entuziaste, al topirii eului într-un mare flux unanim; o tinerețe contagioasă emană din aproape fiecare vers, o tinerețe care e gravă, dar și naivă, plină de elanuri, dar și de responsabilități, visătoare și lucidă, generoasă și intransigentă. Ana Blandiana exprimă — cu un talent poetic remarcabil — starea de spirit a unei întregi generații care, cum spune poeta, n-a „purtat niciodată cătușe", nu și-a îndoit niciodată genunchii, n-a cunoscut deci privațiunile și umilințele trecutului. Cu o franchețe cuceritoare, cu acea expansivitate care-i este caracteristică și care se tra-

duce în numeroase metafore jubilative, poeta mărturisește adeseori mîndria și bucuria de a trăi într-o epocă a demnității umane recucerite. Ca în acest *Dans în ploaie :*

...Ochii mei n-au căutat niciodată-n pămînt,
Gleznele mele n-au purtat niciodată cătușe !

Lăsați ploaia să mă îmbrățișeze și destrame-mă vîntul,
Iubiți-mi liberul dans fluturat peste voi —
Genunchii mei n-au sărutat niciodată pămîntul,
Părul meu nu s-a zbătut niciodată-n noroi.

Îndoiala nu-și aruncă umbra asupra „anilor limpezi" și fecunzi *(N-am traversat hiatul îndoielii),* singurătatea, inerția, nedreptatea nu mai pot bara drumul viitorului, care i se înfățișează poetei ca o permanentă ascensiune spre vîrful „Munților Candorii" *(Migrațiune),* unde oamenii vor trăi sentimentul sublim că sînt „devastați de-nălțime". În munții simbolici din vis *(Peisaj în vis)* „e aerul alcool" ; „fruntea caldă de idei" n-o răcorește nici o ploaie „de liniști". Într-adevăr, poezia Anei Blandiana, violent comunicativă, e la antipodul liniștilor molcome, al stărilor de dulce quietudine. Totul e mișcare, fierbere, ardere, curgere. La înaltele temperaturi ale patetismului, obiectele se topesc și se învălmășesc. Una dintre calitățile definitorii ale eului liric din poeziile Anei Blandiana e receptivitatea : o receptivitate nu numai permanentă, dar chiar imperativă, lacomă mereu de noi experiențe, de noi descoperiri. Dorința nepotolită de a cunoaște, de a absorbi lumea sub toate aspectele și cu toate zonele ei, se echilibrează într-o la fel de intensă dorință de dăruire. De aici, autenticul sentiment de solidaritate care străbate acest volum semnificativ intitulat *Persoana întîia plural ;* de aici, acea „rușine

pentru fiecare clipă risipită în singurătate“ *(Miting intim)*, acea „mulțumire adîncă, severă, / Plutind peste noi ca un nimb colectiv și enorm“... *(Autobuz, ora 6 dimineața)*. Ca și alți poeți ai generației ei, stăpînită încă de marile frenezii ale psihologiei adolescentine, Ana Blandiana exprimă adeseori în versurile sale și o altă tendință a acestei vîrste prin excelență patetice : examenul sever de conștiință, intransigența morală extremă, începînd, firește, cu sine însuși. Poeziile animate de spiritul unei dezbateri etice acute sînt printre cele mai caracteristice (elogiul muncii în *A patra dimensiune ;* apoi, *Regenerare, Oglinzi* etc.).

O poezie ca *Spital*, cu tonul ei categoric și vibrant, traduce în limbaj liric o tinerească voință de a *eticiza* chiar fenomene care scapă liberei voințe a omului. Verbul se încarcă de o specială putere de contagiune :

Mi s-a-ncuibat în sînge ca o patimă boala,
Și, ca pe-o patimă, nu pot s-o-nfrîng sau s-o iert,
Mă doare, mă doare ca o jignire,
Fruntea fierbinte și trupul inert.

Eu sînt comunist — trebuie să fie-o confuzie,
Desigur din greșeală stau în acest pat de spital,
Mă jignesc, mă jignesc ca o insultă
Ochii mei arși și obrazul meu pal.

Ar trebui să fie bolnavi doar filistinii,
Bolile toate-s un viciu burghez.
Ah, urăsc, urăsc c-o ură de clasă
Carnea aceasta lipsită de crez.

Preocuparea de a reconstitui liric, sub multitudinea ei de înfățișări, actualitatea socialistă este prezentă în întregul volum. S-ar putea chiar vorbi, în

legătură cu unele poezii (mai ales din ciclul al II-lea), de un anume filon reportericesc (de pildă versurile dedicate minerilor: *Vechi ciclu minier, În galeria părăsită, Alb-negru, Cîntec de miner).* Ana Blandiana știe să păstreze — și aceasta este o calitate — tonul febril, de confesiune înfiorată și atunci cînd transcrie aspectele cele mai obișnuite ale cotidianului. Imaginile se desenează nervos, în contururi violente și îndrăznețe, dar, în ciuda acestora, impresia finală cuprinde și o nuanță de suavitate, o undă de prospețime adolescentină.

Ceea ce caracterizează stilul poetic al Anei Blandiana este în primul rînd predilecția pentru metaforă (se ajunge uneori la adevărate cascade de imagini). Un imn închinat zborului cosmic al omului, original în contextul unei poezii „cosmonautice" nu o dată convențională, reține ca pe un aspect esențial arzătoarea sete de spațiu, transpusă într-o succesiune frenetică de metafore:

Lăsați cerul să se scurgă prin mine fierbînd,
Să mi se toarne prin frunte, să mi se suie prin mîini,
Să-mi șuiere prin fluierele picioarelor de drumuri flămînd,
Să-mi curgă prin tălpi pentru limbile sărmanilor cîini.

Lăsați cerul să mi se facă păr și să fluture beat,
Da-ți cer să mi-l torn în vine, să-mi fie sînge,
Pentru clipa asta sîngele meu, de milenii vărsat,
În toate revoluțiile lumii, se-ncheagă și plînge.

(Cosmonaut)

O altă particularitate importantă este folosirea curajoasă a neologismului, căruia i se descoperă adeseori secretele și specificele resurse lirice. O asemenea împrejurare depășește, de altfel, o semnificație pur stilistică, pentru că ea vădește, în fond, o tendință

firească de a adapta limbajul liric la un conținut anumit. Ana Blandiana aspiră spre o sinteză între poezia marilor elanuri afective directe și poezia de idei, cu implicațiile ei complex intelectuale. (Programatică în acest sens e imaginea: „Știu să isc fericire! Am atîtea de spus! / Prin venele mele trec, topite, idei", din poezia *Timpul.)* O asemenea experiență a mai fost încercată în lirica noastră nouă, de pildă, de Labiș (în *Lupta cu inerția),* și, pe alte coordonate, de Geo Dumitrescu, Nina Cassian etc. Rezultatele la care ajunge Ana Blandiana sînt, de cele mai multe ori, relevabile. Neologismul, cuvîntul curent și uneori uzat se încarcă de electricitate poetică, într-un stil care e al „declarațiilor patetice", cum ar spune Miron Radu Paraschivescu.

Fără a fi scutit de inegalități (poezii ca *Blocul cer, Plecarea constructorilor* și alte cîteva rămîn exterioare, neconvingătoare, producții care poartă pecetea grabei), volumul *Persoana întîia plural* marchează un debut deosebit. Un suflu de autentică tinerețe, de prospețime contemporană, un amestec de forță și delicatețe sînt cîteva dintre calitățile pe care le întrunesc poeziile Anei Blandiana din această primă carte a ei.

GABRIELA MELINESCU
«CEREMONIE DE IARNĂ»

Ceremonia de iarnă a Gabrielei Melinescu (în ciuda titlului) exercită o seducție mai degrabă primăvăratecă. Spontaneitatea și naturalețea acestei poete, ingenuitatea mărturisirilor ei au un farmec irezistibil, care nu este numai al vîrstei evocate — adoles-

cența —, ci și al unui talent ostil, prin însăși structura sa, oricărui fel de convenție, comună sau subtilă. Poezia Gabrielei Melinescu e aceea a unui suflet *deschis,* așa încît confesiunea nu apare la ea ca rezultatul unui proces intim complicat, desfășurat în zone mai clare sau mai tulburi, ci reprezintă o pornire inițială și firească, stimulată desigur de climatul de încedere și sinceritate în care se dezvoltă tînărul de azi. Confesiunea lirică a Gabrielei Melinescu, departe de orice ostentație (căci pentru unii poeți atitudinea confesivă a devenit o „poză", o formă de mimetism ca oricare alta), departe de artificiile unui patetism confecționat (și ele prezente, uneori, într-o poezie de o asemenea factură), are o specială autenticitate, făcută dintr-un amestec de grație și stîngăcie, de curaj și timiditate, de naivitate și inocentă viclenie feminină, de veselie expansivă și ușoară melancolie visătoare. Trăiește în aceste versuri o fată cu un aer de sălbăticiune fragedă, nedesprinsă complet de lumea copilăriei, dar al cărei sînge cunoaște prima înfiorare electrică a adolescenței. Starea de oscilație între două vîrste e notată, cu o dezinvoltură cuceritoare, în *Cenușăreasa:* „Eu nu-i vedeam, îi auzeam rîzînd, / băieții fluierau frumos pe stradă. / Rufe spălam în curte sub un pom / și frică îmi era c-o să mă vadă. / Simțeam cum înfioară drumul, / iubeam și pietrele pe care ei călcau. / Pe garduri aplecați ca peste umeri / abia-nfloriții trandafiri ardeau. / Umezi mi-erau ca la sălbăticiune ochiii... / Pe sîrmă vîntul cuprindea în dans / mijlocul strîmt al unei rochii." Să remarcăm faptul că adeseori poeta își desfășoară viziunile pornind de la prilejuri dintre cele mai simple și cotidiene. Fata care spăla rufe în curte *(Cenușăreasa)* rămîne altădată singură, în *Casa pă-*

rintească, imaginîndu-şi cum sora mai mare dansează cu prietenii : „Bucuria fuge-n mine flăcări, / n-am oglindă şi mă uit pe cer. / Sora mea-şi aruncă părul negru / peste vînt, întunecat hanger. / Cu prieteni pleacă să danseze... / Va dansa în visul meu atît, / de-o să-mi treacă inima în vis, / şi cu jind voi alinta pămîntul / unde paşii-n aer şi-a desprins. / Vîntul mi-a pătruns în simţuri, / fulger alb e rîsul peste dinţi. / Au rămas în casă singuri / ochii aruncaţi pe chip fierbinţi." O copilărească tristeţe cînd un vecin taie un pom *(Necaz)*, nunta unui prieten de pe stradă *(Luna mai)*, o plimbare nocturnă prin oraş *(Bîrfitoarele)*, o scenă de familie *(Părinţii)*, o zi de şcoală, cu extemporal la geografie *(Jurnal de-o zi)*, *Vacanţa*, plecarea unor băieţi la armată *(Cîntec de fată)* etc. — alcătuiesc pretextele unora dintre cele mai învăluitoare evocări ale universului infantil la întretăierea cu adolescenţa. Cadrul obişnuit, banal, privit din perspectiva unei fantezii ingenue, se investeşte cu o secretă forţă de iradiaţie poetică.

Construit ca o „autobiografie lirică", volumul Gabrielei Melinescu transmite, prin succesiunea însăşi a poemelor, o senzaţie de lunecare în timp. Presimţită, la început, ca o realitate misterioasă şi plină de promisiuni nedesluşite, adolescenţa atinge cu flacăra ei versurile din ultima parte a cărţii. „Decad din ce în ce mai rar în trupul de copil, / pe care-l ţin sub pernă adormit... / Din ce în ce mai des, las braţul inutil / cu degetele resfirate-n mit...", spune poeta în *Cîntec.* Totul devine acum mai tulburător, capătă sensuri noi şi grave, deşi epoca încîntătoarelor naivităţi n-a fost încă total abolită. Foarte puternic se mărturiseşte fascinaţia dragostei. S-ar putea releva, ca o trăsătură semnificativă a poeziei Gabrielei Meli-

nescu din volumul acesta, frecvența cu care revine simbolul *nunții*, sau altele ramificate din el (*mirele, mireasa* etc. Să cităm, spre pildă, *Ceremonia de iarnă*, poem al unei emoționante purități în iubire : „Cobori frumos cu bradul pe un umăr, / poate din munți, pe-o vijelie cruntă... / Și ninge bradul peste chipul meu / subțire voalul alb de nuntă. / Și nu știi că eu merg cu pașii tăi / și îți acopăr umbra ca un scut... / În urma noastră cine vine crede / că doar un om pe-aicea a trecut... / Și mor mireasă-n capătul ninsorii, / cu degete fierbinți și goale, / și porți inel împodobit / cu două nume colorate cu vocale." În *Cîntec cu toată gura* regăsim, cu o altă implicație, același simbol : „Înnoptezi în gîndul meu. / Sînt a nimănui și azi. / Nopți de crin și de leandru... / Mi-au rămas în simțuri pentru totdeauna / mîinile prelungi de băiețandru. / Sînt bolnavi obrajii mei de dor, / mîngîierile s-au prefăcut beteală. / A rămas, mireasă părăsită, / fără tine casa goală" etc. Exemplele s-ar putea înmulți. Ca și alți poeți din cea mai tînără generație, Gabriela Melinescu exprimă — nu numai prin aspectul circumscris pe care-l discutăm — stările de spirit ale unei vîrste care, în epoca noastră, a căpătat atribute inedite. Sîntem departe de adolescența tulbure, anarhică, tragică, a cărei reprezentare au impus-o o serie de scriitori din trecut. Impresionează la tinerii noștri poeți (dincolo de unele stîngăcii sau confuzii artistice) sensul unei adolescențe libere, a cărei intensitate nu o dă, ca altă dată, *refuzul*, protestul tragic, sumbra iconoclastie, ci marea *receptivitate*, setea de viață și de împlinire, puritatea fundamentală. Simbolul *nunții* în poezia Gabrielei Melinescu concentrează cîteva din aceste semnificații, latente sau explicite în cele mai multe din ver-

surile ei. Poeta conferă ceremoniei nupţiale ceva din fiorul grav şi nobil al unei aspiraţii spre comuniune în dragoste, spre realizarea unui ciclu etern şi — desprins de aparenţele convenţionale — misterios. Redescoperirea unor mari simboluri în poeziile erotice ale Gabrielei Melinescu, dintr-o perspectivă a candorii, are un farmec atît de proaspăt, încît sîntem mereu dispuşi să scuzăm inconsecvenţele de ordin estetic, explicabile de altfel prin tinereţea autoarei. Emoţia se exprimă cu o bruscă franchetă (care poate fi şi semnul unei anume timidităţi), cu o febrilitate şi o spontaneitate care justifică afirmaţia lui G. Dimisianu — prefaţatorul volumului — că poeta aceasta este prin însuşi temperamentul ei artistic străină de tendinţa unora dintre tineri de a-şi „cerebraliza" stările lirice, de a-şi traduce în termeni filozofici (uneori nebuloşi) elanurile.

Alături de Adrian Păunescu, Constanţa Buzea, Ion Alexandru şi Ana Blandiana, Gabriela Melinescu se înscrie într-o generaţie poetică de a cărei evoluţie se leagă cele mai mari speranţe. Asistăm — fenomenul a mai fost remarcat — la o puternică înflorire a spiritului juvenil în poezia română. O tinereţe liberă îşi exprimă, într-o formă uneori directă, adeseori sublimată, aspiraţiile şi ideile, căutările şi revelaţiile, dilemele şi certitudinile, cu o sinceritate şi o forţă care poartă, neîndoielnic, amprenta contemporaneităţii.

GINDURI DESPRE CRITICA LITERARĂ

Actul critic este implicat în însuşi procesul lecturii şi, în acest sens, cititorul de literatură face în mod spontan critică: formulează mental aprecieri, judecăţi estetice, face comparaţii, stabileşte raporturi şi ierarhii de valori. A citi, în înţelesul superior al cuvîntului, presupune o atitudine activă faţă de carte. Examinînd cu atenţie dialogul spontan al cititorului cu opera literară, vom descoperi justificarea multora dintre principiile sau normele pe care le aplică critica. Lectura fiind, într-un anume fel, o experienţă de cunoaştere, cititorul va respinge dintr-o carte ceea ce îi pare fals, distonant, lipsit de autenticitate, precum şi ceea ce îi pare dinainte ştiut (imitaţia, pastişa, repetarea sau parafrazarea unor lucruri deja spuse). Din această atitudine, proprie cititorului pe care îl numeam activ, derivă criterii importante ale criticii în legătură cu valoarea de cunoaştere a operei literare, cu organicitatea ei ireductibilă, cu originalitatea ei. Utilizate cu o elasticitate comprehensivă, principiile

privind arhitectonica lucrării artistice, necesitatea unității de compoziție, de ton, de atmosferă etc. au, psihologic, o filiație asemănătoare ; ele sînt descoperite spontan, sub regimul lecturii, de un cititor care, fără să le teoretizeze, le aplică (cu o suplețe depinzînd de cultura lui, de orizontul lui intelectual, de receptivitatea lui artistică). Există însă și o diferență importantă între cititor (chiar dacă acesta are o cultură foarte întinsă) și criticul literar : primul — după cum s-a spus de multe ori — este mai degrabă *un consumator de valori,* pe cînd cel de-al doilea apare învestit cu atributele unui *creator*. Evident, dintr-un anumit punct de vedere, după cum arătam și mai înainte, lectura este și ea o creație : descoperirea unor sensuri, acceptarea sau respingerea lor nu sînt simple reacții mecanice, ci presupun un coeficient, mai mic sau mai mare, de efort creator, dar care, neobiectivîndu-se expresiv, rămîne latent și incipient.

Se poate susține că, pentru critica literară dintr-o anumită perioadă, privită în ansamblul ei, diversitatea opiniilor e un semn al maturității, după cum se spune despre o literatură ajunsă la un punct înaintat al dezvoltării că favorizează apariția unei mari varietăți de structuri artistice, de talente originale, ireductibile. Acest paralelism e de altfel foarte firesc, pentru că, fiind un creator, un critic în adevăratul înțeles al cuvîntului are nevoie, în afară de multe alte calități, de vocație, de talent, de personalitate. Un critic fără personalitate — din a cărui activitate să nu se poată deduce un profil original, o fizionomie intelectuală și afectivă distinctă, chiar dacă se întîmplă să întîlnim, pe plan practic, asemenea specimene — este, teoretic vorbind, de neimaginat. Din păcate, sub o

formă sau alta, continuă să existe printre scriitori o veche prejudecată care vrea să vadă în critică o preocupare minoră, în fond sterilă, prin nimic comparabilă sau asimilabilă unui efort creator propriu-zis. Circulă încă, în discuţii de cafenea, micile butade malițioase despre condiţia parazitară a criticului, despre criticul ca artist ratat etc., însoţite de zîmbete condescendente uneori, alteori franc dispreţuitoare. Acesta este însă un aspect periferic, neglijabil al problemei discutate.

În ce constă creaţia criticului? Am reaminti cîteva dintre ideile expuse de acel strălucit eseist care a fost Mihai Ralea, într-o pledoarie a sa pentru critica literară: „Criticul e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă". „Descoperind panorame neobişnuite", el „generalizează creaţia artistului. Criticul întreţine longevitatea artei." Cum se sugerează în acelaşi eseu *(Despre critica literară)*, activitatea criticului îşi găseşte justificarea în caracterul polivalent, în acea pluralitate de sensuri care alcătuiesc conţinutul operei artistice, „totdeauna mult mai bogată decît crede sau vrea creatorul ei. Ea cuprinde fără voia lui posibilităţi de asociaţii, de sugestii, excitări mentale, altele şi mult mai multe decît acelea pe care le-a indicat el." Exemplele din istoria literaturii universale, privind destinul unor opere în funcţie de interpretările critice ale diferitelor epoci, sînt numeroase şi ele pun în lumină tocmai bogăţia de virtualităţi şi latenţe care constituie nişte caracteristici intrinseci ale valorii artistice.

Diversitatea unghiurilor de vedere, capacitatea de a deschide perspective adînci şi inedite asupra fenomenului artistic sînt condiţii primordiale ale criticii.

Fără îndoială, atît în exercitarea ei curentă, de consemnare a tot ceea ce apare în literatura contemporană, de selectare și ierarhizare a valorilor, cît și în latura ei istorică, critica se conduce după o serie de principii și legi care sînt menite să asigure obiectivitatea judecăților ei, excluzînd arbitrarul, subiectivismul impresionist etc.

Diversitatea în cadrul criticii marxist-leniniste nu înseamnă haos și nici acceptare a unor criterii ideologice străine. Căci, după cum în literatură apartenența scriitorilor la un larg realism contemporan nu înseamnă uniformizare, ci, dimpotrivă, potențare a personalității creatoare, spor al originalității, tot așa și în critică, platforma ideologică comună deschide, in analiza estetică, posibilități inepuizabile de manifestare a talentului critic.

Spunem toate acestea, deși ele nu constituie niște noutăți, pentru că în discuțiile noastre despre critica literară le cam trecem cu vederea. Nu vom susține că problemele luate în dezbatere sînt minore, dar pentru o încurajare eficientă a spiritului critic e nevoie de o subliniere hotărîtă a acelor responsabilități și obligații care revin criticii ca activitate de creație. În această ordine, e bine să reamintim că nu pot fi adevărate ideile pe care le exprimă un critic, nu poate fi judicioasă atitudinea sa față de o operă literară, nu poate fi decît formală și zadarnică erudiția sa, în lipsa unei perspective noi, a unei vibrații originale. Și totuși, critica e nu o dată confundată cu simplul efort de inventariere tematică — eventual meritoriu — sau cu analiza didactică, rece și seacă, fără putere de convingere. N-am vrea să se creadă

că, prin formularea unor asemenea opinii, neglijăm sau subestimăm ținuta științifică a actului critic. Aceasta nu presupune însă nicidecum absența tensiunii cerebrale și afective, a îndrăznelii creatoare. Cînd citim un articol sau un studiu de G. Călinescu, dincolo de meritele lor științifice, avem sentimentul că sîntem implicați într-o dinamică a creației, că din ciocnirea unor idei răsar alte idei, la a căror geneză asistăm fiindu-ne tot timpul solicitată facultatea de cunoaștere. Scrierile critice ale lui G. Călinescu exprimă o mare vivacitate, o forță plină de grație (la un autor atît de erudit, surprinde prospețimea și perfecta dezinvoltură, lipsa laboriosului). Sub aparența sobră, de factură clasică, a unui scris „bine temperat", cum îl practică Tudor Vianu, lectorul atent și receptiv va descoperi totdeauna un magnetism secret al ideilor, o subtilă forță de iradiație pe care o capătă cuvintele în lunecarea lor solemnă și totodată fluidă, adînc limpede.

Critica este creație și din altă perspectivă: căci presupune dorința comunicării unei trăiri specifice, ireductibile. Cel care scrie despre o carte sau despre un fenomen literar mai larg, în măsura în care are o personalitate vie și originală, nu se mulțumește cu simpla transmisiune de date și referințe, ci asociază actului critic și valoarea unei confesiuni intelectuale. Un critic care nu dă cititorului senzația că *trăiește,* în felul său propriu, opera de artă pe care-o comentează poate fi în chip legitim suspectat de o receptivitate scăzută, de o lipsă a adevăratei vocații. *Știință* prin metodologie, prin aspirația ei spre precizie și obiectivitate, critica este și *poezie* prin latura ei secret persuasivă, care implică introducerea cititorului într-un

climat afectiv şi intelectual. Dacă poetul are aripi, pe care şi le flutură spectaculos, străbătînd spaţii întinse, criticul adevărat, păşind sobru pe bulevardele geometrice ale ştiinţei, are, sub aparenţa lui modestă, aripi crescute înăuntru : aripi care se deschid în lumea ideilor şi care-i permit să refacă, pe un alt plan, itinerariul misterios al poetului.

SUMAR

Redactor responsabil : MARIA SIMIONESCU
Tehnoredactor : IONEL GHEORGHIU

Dat la culeș 09.09.1965. Bun de tipar 19.11.1965. Apărut 1965. Tiraj 4 160 ex. Broșate 3 580 ex. Legate $^{1}/_{1}$ 580 ex. Hîrtie tipar înalt tip B de 63 g/m^2. Format 540×840/16. Coli ed. 14,14. Coli tipar 21. Planșe tipo I. A. nr. 10 877/1965. C. Z. pentru bibliotecile mari 8R. C. Z. pentru bibliotecile mici 8R—95.

Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918",
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97, București,
Republica Socialistă România
Comanda nr. 1660.